الآداب
AL ADAB 2001
العدد ٩/١٠ أيلول (سبتمبر) - تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠٠١ - السنة ٤٩
Al-Adab vol. 49 # 9-10/2001

مجلة شعر: أسئلة الحداثة القديمة الجديدة

الملحق النظري - السمعي



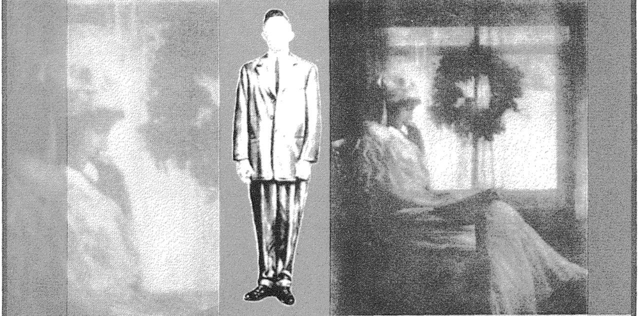
ليكن التأجيل مناسبة لإعادة التفكير

أقنعة الفرنكوفونية

تفجيرات نيويورك وواشنطن: هل عاد الدجاج إلى قُنّه؟

د. صلاح فضل

تحوّلات الشعريّة العربيّة



دار الآداب

الآداب

مجلة ثقافيّة عربيّة

AL ADAB 2001

صاحباها: سهيل إدريس وسماح إدريس

العدد ٩/١٠ أيلول (سبتمبر) - تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠٠١ - السنة ٤٩

Al - Adab vol. 49 # 9/10 - 2001

Editor: Samah Idriss

Subscription manager: Kirsten Scheid Idriss

Owners: Souheil Idriss & Samah Idriss

لا تنشر المجلة أيَّ مادةٍ سبق نشرها، ولا تكافئ ماليًا إلاّ مَ[illegible] مادةٍ ما. الآراء الواردة لا تعبِّر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير. لا تعاد المواد إلى أصحابها. تحتفظ المجلة بحق حذف كل قدح شخصيّ أو إطالة. تُكتب المواد بخط واضح أو تُطبع. التوثيق (بذكر اسم المؤلف وكتابه وتاريخ النشر ومكانه) ضروريّ. يرجى إرسال غلاف الكتاب المنقود أو صورة شخصية عن الكاتب موضوع البحث أو عن الباحث نفسه.

الاشتراك السنوي لعام ٢٠٠١

لبنان: ٣٠ دولارًا أمريكيًا (للأفراد) و ٦٠ دولارًا (للمؤسسات). البلدان العربيّة (باستثناء دول المغرب العربيّ): ٤٥ دولارًا (للأفراد)، و٨٠ دولارًا (للمؤسسات). أوروبا وأفريقيا وبلدان المغرب العربيّ: ٥٠ دولارًا (للأفراد)، و٨٥ دولارًا (للمؤسسات). بقية الدول: ٦٠ دولارًا (للأفراد)، و٩٥ دولارًا (للمؤسسات).

تُرسل اشتراكات المؤسسات بالبريد المضمون لا غير، وأمّا اشتراكات الأفراد فبالبريد العادي (وتُضاف عليها ١٥ دولارًا عند الرغبة في البريد المضمون).

تُدفع الاشتراكات مقدمًا: (أ) إمّا بشك لأمر مجلة الآداب مسحوب على أحد المصارف العربيّة، وإمّا (ب) بتحويل ماليّ لحساب دار الآداب رقم ١ - ٨١٠ - ٧٥٦٠٥٩ - ٠٣٣٨، بالدولار، البنك العربيّ.

ملاحظة: هذه النسخة صالحة للبيع للأفراد فقط، وعلى المؤسسات العلميّة اللبنانية والعربية الراغبة في اقتنائها الاشتراكُ السنويّ المباشر من «دار الآداب». الأسعار أدناه مخصّصة للأفراد، وفي البلدان العربية وحدها، وعند زمن عرضها في الأكشاك. ولا يحقّ إلاّ لدار الآداب بيع هذا العدد بعد سحبه من الأسواق العربية، وبالسّعر الذي ترتئيه.

Subscription Rates 2001

Lebanon: 30 USD (ind.), 60 USD (inst.). Arab Countries (except Morocco, Libya, Algeria & Tunis): 45 USD (ind.) & 80 USD (inst.). **Europe & Africa** (including Morocco, Libya...): 50 USD (ind.) & 85 USD (inst.). **All Other Countries:** 60 USD (ind.) & 95 USD (inst.)

Note: All institutional subscriptions include registered air mail fees. All individual ones include regular mail fees; please add 15 USD to get your ind. subscription through registered mail.

Payment can be made by money order, check made out to Dar al-Adab, credit card, or bank transfer (Arab Bank, Verdun Branch, Beirut, Lebanon, #338 - 756059 - 810 - 1).

Note: Institutions may subscribe to *al-Adab* only through Dar al-Adab or an authorized dealer (Otto Harrassowitz, Swets, Blackwell's, Faxon, or Ebsco). The prices listed below are discounted prices valid only for individuals in listed Arab countries, and at the time of stand display. This copy may not be sold as a back issue by any seller but Dar al-Adab. After display time expires, price is subject to change without notice.

ثمن النسخة من هذا العدد (الأسعار صالحة لسنة ٢٠٠١ فقط)

لبنان ٦٠٠٠ ل.ل. - سوريا ١٠٠ ل.س. - مصر ٧ جنيهات - المغرب ٣٠ درهمًا - تونس ٣٠٠٠ مليم - الأردن ٢٥٠٠ فلس - البحرين ٢٠٠٠ فلس - السعودية ٢٠ ريالاً - الكويت ١٥٠٠ فلس.

رئيس التحرير
سماح إدريس

المراسلون
محمد جمال باروت (سوريا)
عبد الحق لبيض (المغرب)
ماجد السامرّائي (العراق)

مديرة الاشتراكات
كيرستن شايد

المدير المسؤول
عايدة مطرجي إدريس

مصمم الغلاف الخارجيّ
علي شرّي

الغلاف الأخير
صلاح طاهر

مصممة الغلافيْن الداخليَّين
ريم الجندي

تنضيد
ميشلين خوري

إخراج
ميشلين خوري
حاتم الإمام

خط عنوان الملحق و«قبل أن يرتدّ إليك طرفُك»
سمير الصايغ

الطباعة
المجموعة الطباعيّة

العنوان: ص.ب ٤١٢٣، بيروت، لبنان.
تلفون/فاكس: ٨٦١٦٣٣ (١) (٠٠٩٦١)
(١) ٧٩٥١٣٥

Address: P.O.Box: 4123, Beirut, Lebanon.
Tel: 00961 -1 -795 135
Fax: 00961 - 1 - 861 633
e-mail: kidriss@cyberia.net.lb, or d_aladab@cyberia.net.lb

تقدِّم الآداب ترجمةً قام بها رئيسُ التحرير لمقالين كُتبا ولمقابلة أجريتْ عقبَ التفجيرات الأخيرة (١١ أيلول / سبتمبر) التي طالت مركز التجارة العالميّ في نيويورك ومبنى البنتاغون في واشنطن. ويتْبعها محاضرةٌ ألقاها المفكّرُ الباكستانيُّ الراحل إقبال أحمد قبل ثلاث سنوات تقريبًا، وتتضمّن ما يُشْبه النبوءة بحدوث ما حصل في أيلول مؤخّرًا. والتعبير الإنكليزيّ «عاد الدّجاج إلى قُنّه» (الذي استخدمه نورمان فنكلستين وإقبال أحمد هنا) يعْني بالعربيّة أنّ السكّين ارتدّت إلى صَدْر حاملها، دلالةً على أنّ «الإرهاب» الذي غذّته الولاياتُ المتحدة في أفغانستان في مواجهة «إمبراطوريّة الشرّ» السوفياتيّة عادَ فَطعَنها في صميمها. تجدر الإشارة إلى أنّ هذا العدد يَصْدر والعالَمُ على شفير حربٍ قد تشنُّها الولاياتُ المتحدة على أفغانستان وربّما على دول أخرى باسم «مكافحة الإرهاب».

تفجيرات نيويورك وواشنطن: هل عاد الدجاج إلى قُنّه؟

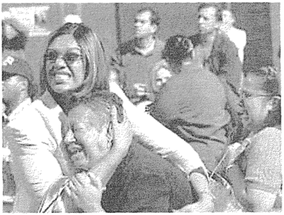
هوامش على دفتر الانفجارات الأخيرة*

نورمان فنكلستين

تستثير أحداثُ الثلاثاء في ١١ أيلول (سبتمبر) على الفور مشاعرَ الصدمةِ والرعبِ والخوف. ولكنّها لم تَكُنْ كارثةً طبيعيّةً، إعصارًا أو انفجارًا بركانيًا ـ وكلاهما يستثير المشاعرَ ذاتَها بالطبع. بل إنّ كارثة الثلاثاء كانت ذاتَ دلالاتٍ سياسيّةٍ أيضًا. ولكي أَشْرح السببَ أودّ أولاً أن أقارن ما حَصَل بحادثةٍ أخرى.

لقد كان اغتيالُ كنيدي بالنسبة إلى جيلي ما سيكونه الثلاثاءُ الفائتُ بالنسبة إليكم من الآن فصاعدًا. بل الحقّ أنّ اغتيال كنيدي افتَقَر إلى الدلالات السياسيّة: فقد كان في النهاية أقربَ إلى أن يكون مأساةً عائليّة. والمقارنة التي أقترحها إنّما هي مع حادثةٍ ذاتِ صلةٍ بذلك الاغتيال. فبعد أن قُتِل كنيدي استَحْضَرَ الزعيمُ الأفريقيُّ الأميركيُّ مالكوم أكس تعبيرًا يقول «الدجاجُ يعود إلى قُنّه.» وهذه الاستعارة أثارت غضبًا شعبيًا عارمًا وأدّت إلى طرده من تنظيم «أمّة الإسلام.»[1] وما عناه مالكوم أكس، بالطبع، هو أنّ العنف الذي تمارسه الولاياتُ المتحدة بشكلٍ عشوائيٍّ على الآخرين قد ارتدّ عليها الآن.

ليس ثمّة في هذه القاعة مَن هو أكثرُ منّي ألمًا وكربًا نتيجةً للجريمة المروّعة والضخمة التي ارتُكبتْ ذلك الثلاثاء. فعددٌ كبير من تلامذتي السابقين كانوا يَعْملون في مركز التجارة العالميّ، ويُرجَّح أن يكونوا اليومَ موتى تحت الأنقاض. وهناك أصدقاء لي لم أتمكّن من الاتّصال بهم، وكذلك الأمرُ بالنسبة إلى جيراني في بنايتي. وكان مركزُ



نحن مسؤولون عن بذل أقصى جهدنا لمنع تكرار هذا الرعب

التجارة العالميّ مبنًى طويلاً جدًا، ولو قام النيويوركيُّ بجردة بالنيويوركيّين الذين ارتبطوا يومًا ما بهذا المركز لكانت هذه الجردةُ بالغةَ الطول. ولكنْ بعيدًا عن الغضب المبرَّر والأسفِ المبرَّر أرى أنّنا مسؤولون عن التفكير في ما يتعدّى هذا الحدث لكي نَسْتجلي مغزاه، ومسؤولون أيضًا عن بذلِ أقصى جهدنا لمنعِ تكرارِ هذا الرعب.

كثيرٌ من الحاضرين في هذه القاعة لن يُحبّوا ما أنا على وَشْكِ قوله. ولكنّ المخاطر المُحْدِقة أعظمُ من أن نَقْتصر على الأكاذيب. فالآن، أكثرَ من أيّ وقت مضى، علينا أن نقولَ الحقيقة (كما نَفْهمها نحن) بغضّ النظر عن تَبِعاتِ ذلك.

* ـ هوامش أدلى بها هذا المثقفُ التقدّميّ الأميركيّ بعد يومَيْن فقط من وقوع أحداث ١١ أيلول (سبتمبر)، وذلك في جامعة ديبول في شيكاغو. وفنكلستين صاحبُ كتب عدّة أشهرها **صناعة الهولوكوست** الذي صدر منذ أشهر عن دار الآداب. وقد أعادَ صياغة «هوامشه» لتكون مقالةً مخصّصةً لـ الآداب. فله الشكر.

١ ـ للمزيد من التفاصيل عن هذه المنظمة الأفريقيّة ـ الأميركيّة التي أسّسها إلايجه محمّد، راجع الآداب ٢/١، ٢٠٠٠. (المترجم)

الجوابُ السهلُ عمّا حدث يومَ الثلاثاء هو أن نَكْتفي بهزّ رؤوسنا غيرَ مصدِّقين ما ارتكبه أولئك المجانين ـ المعتوهون ـ المتعصِّبون ـ الأصوليُّون الشرقأوسطيُّون ـ العرب ـ المسلمون ـ إلى ما هنالك من نعوت، وأن نَخْتزلهم بوصفهم جِنْسًا مختلفًا عن جنسنا نحن، بل أن نقول إنَّهم أدنى من جنسنا بعدّة درجات. ولكنَّ ردّاً أصعبَ إنَّما يتمثَّل في أن نَعْترف **بالإنسان** داخل هؤلاء الناس، وأن نُقِرَّ معاناتِهم والمهانةَ التي يقاسونها. غير أنَّ الردَّ الأقسى هو أن نَنْظر نظرةً فاحصةً إلى أنفسنا، وإلى مسؤوليّتنا عن عذابهم.

في حزيران الماضي زُرتُ، كما هي عادتي كلَّ عام تقريبًا، أصدقاء فلسطينيِّين في الضفّة الغربيَّة وغزّة المحتلَّتيْن من قِبل إسرائيل. وللمرَّة الأولى منذ عقدٍ كاملٍ من زياراتي إلى هناك ألاحِظ تغيُّرًا نوعيّاً في المشاعر الشَّعبيَّة. فأصدقائي الفلسطينيُّون، باستثناءاتٍ قليلة، يَدْعمون الآن العملياتِ الإرهابيَّةَ ضدَّ المدنيِّين الإسرائيليِّين (كنتُ قد وصلتُ بُعَيْدَ انفجار الديسكو في تل أبيب). وإذْ لم يَسَعْني أن أوافقَ على تغيير موقفهم هذا، كان في وسعي أن أَفْهم ـ دون أن أَدْعم ـ استهدافَ المدنيِّين، وحذَّرتُ أيضًا أنَّ هذا سيكون كارثةً من الناحية العمليَّة. ذلك لأنَّ عمليَّات الإرهاب الفلسطينيَّة ستَسْتدعي في النهاية ضربةً إسرائيليَّةً انتقاميَّةً ساحقة، وستزول فلسطين. فماذا كان ردُّ فعل أصدقائي؟ بعد عقودٍ من المعاناة التي لا يُمْكن تحمُّلُها، لم يعد هؤلاء الفلسطينيُّون يَأْبهون للأمر. لم يُخِفْهُم تحذيري. أحدُ الفلسطينيِّين من رفح كرَّر مرَّةً بعد مرة: «أن نكون أو لا نكون.» واستَحْضَرَ فلسطينيٌّ آخر قصةَ شمشون والهيكل. لقد كان الفلسطينيُّون على استعدادٍ للموت، وعلى استعدادٍ لأن يَصْطحبوا معهم إلى الموت أكبرَ عدد يستطيعون اصطحابَه من قامعيهم الإسرائيليِّين. أَوَيَصْعُبُ تفهُّمُ موقفهم؟

كانت أمِّي من بين الناجين من غيتو وارسو ومن معسكر مايدنك. وقد سألتُها ذاتَ مرَّة رأيَها حين كانت الأخبارُ تتسرَّب أثناء الحرب العالميَّة الثانية، ومفادُها أنَّ الروس كانوا يَقْصفون المدنَ الألمانيَّةَ خَبْطَ عشواء مُلحِقين الموتَ بأعداد هائلة من المدنيِّين. فأجابتْني دون تردُّد: «كنتُ أريد أن يموتَ الألمان. كنتُ أعلم أنَّني لن أعيش، فأردتُ أن يموتوا هم أيضًا. كنّا نهلِّل للرُّوس. كنّا نُريدهم أن يدمِّروا كلَّ ما هو ألمانيّ، أيّاً كان. كنّا نتمنّى لهم الموتَ كلَّ لحظةٍ في اليوم، لأنَّنا كنّا نواجهُ الموتَ كلَّ لحظةٍ في اليوم.»

إنَّ حكومةَ الولايات المتحدة، وهي حكومةٌ نتحمَّل كلُّنا مسؤوليَّةَ أعمالها، تسبِّب البؤسَ والرعبَ، مباشرةً وبصورةٍ غير مباشرة، لأعدادٍ ضخمةٍ من البشر. والبؤسُ والرعبُ، سواء أكانا ماثليْن في التدمير المنهجيِّ للبنان عام ١٩٨٢ أم في العراق عام ١٩٩١ أم في صربيا مؤخّرًا، يتّسمان بالنسبة إلى معظمنا بواقعيَّةِ ألعابِ الڤيديو. ففي هذه البلدان كان ثمّة قتلٌ جماعيٌّ دونما تبعاتٍ تصيب الأميركان. لقد كان الأمرُ مسليًّا لنا إلى حدٍّ كبير. ولكنَّنا الآن نَحْصد الزوبعةَ المروِّعةَ التي زَرَعْناها.

منذ نهاية الحرب العالميَّة الثانية لم تواجه الولاياتُ المتحدةُ أيَّ أعداء حقيقيِّين، أو هي ـ في كل الأحوال ـ تحمَّلت التهديداتِ التي تصيب «مصالحَها القوميَّة.» وكان الاتِّحادُ السوڤياتيّ قوَّةً محافظةً، بل كان أساسًا ـ كما يتَّضح يومًا بعد يوم وبشكلٍ مثيرٍ للإحباط ـ قوَّةَ موازنةٍ للولايات المتحدة في الشؤون الدوليَّة (لن يمرّ وقت طويل حتى نتطلَّعَ بحنين إلى «المؤامرة الشيوعيَّة العالميَّة!»). في جنوب شرق آسيا وفي أميركا الوسطى حاربتْ أميركا معاركَ مباشرةً، وعَبْر حلفائها، ولكنْ لم تَكُنْ ثمّة مصالحُ أميركيَّةٌ حيويَّةٌ في دائرة الخطر. ومنذ سقوط الاتّحاد السوڤياتيّ بات أعداءُ الولايات المتحدة الرسميُّون (كالعراق وليبيا وإرهابيِّي المخدِّرات إلخ...) بعابعَ وتلفيقاتٍ استحضرناها نحن بأنفسنا لنبرِّرَ ـ من ضِمْنِ أمورٍ أخرى ـ ميزانيَّتَنا العسكريَّةَ المتصاعدةَ أبدًا.

لقد نَظرت الولاياتُ المتحدةُ بارتياح وإعجاب إلى منزلتها الجديدة كقوَّةٍ عظمى لا شريكَ لها. وراحت تتصرَّف بغرورٍ وتيهٍ يأْخذان بالأنفاس: فرَفَضَتْ مؤخَّرًا محكمةً دوليَّةً لجرائم الحرب، ورفضت اتفاقًا على وقف الحرب الجرثوميَّة، وانسحبتْ من معاهدة كيوتو ومن مؤتمر دوربان، وسعت إلى تفكيك معاهدة الصواريخ الباليستيّة المضادّة، وهلمّجراً ـ واللائحةُ طويلة. والافتراض حتى الآن هو أنْ لا ثمنَ يَنْبغي للولايات المتحدة أن تَدْفَعَه مقابلَ كونها قوَّةً عظمى لا شريكَ لها: بل إنَّ بإمكانها أن تَفْعل ما تشاء، وبحصانةٍ تامَّةٍ. ولكنْ يَبْدو أنَّ على واشنطن أن تعيد الآن التفكيرَ في هذا الافتراض.

غير أنَّ الانخراط في التفكير الجدي والصَعْب يجب ألا يَقْتصر على قادَتِنا في واشنطن، وإنَّما على كلِّ واحدٍ منّا في هذه القاعة أن يفكِّر مليّاً في حياتنا. فالحقّ أنَّ معظمنا تصرَّفَ وكأن لا عالمَ موجودًا خارج الولايات المتحدة، ولسانُ حالنا أنَّه إذا كان كلُّ الآخرين يريدون أن يكونوا مثلَنا فلا يَنْبغي أن نَعْرف أو أن نهتمَّ ببلدان العالم من حولنا إلاّ لتمضيةِ عُطْلةٍ محتملةٍ فيها. لم نُبالِ بقراءة الجرائد. وبالتأكيد لم نضيِّعْ وقتَنا في تعلُّم لغات أجنبيَّة، ولسانُ حالنا يقول: ألا يتحدَّثُ كلُّ إنسان في العالم اللُّغةَ الإنكليزيَّة؟! (وحدَها الدولةُ المُسَمَّمةُ بداء الغرور المُفْرط تستطيع أن تُنْتِجَ حركةً جاهلةً عنيدةً لا تُسمَّى «الإنكليزيَّة أوَّلاً،» على ما في ذلك من جهل وعناد، بل «الإنجليزيّة فقط!»). ما لدينا من المشاكل كان أعظمَ من أن يَدْفعنا إلى الاهتمام بمشاكهم «هُمْ.» ولكنْ، يومَ الثلاثاء، انهارَ العالَمُ على رؤوسنا. وعلينا الآن أن نهتمّ بمشاكل «هم» وإلاَّ... بل إنَّ علينا ألاَّ نقوم بذلك وكأنَّه فِعْلٌ خيريّ، وإنَّما بوصفه ضرورةً لبقائنا على قيد الحياة.

إنَّه ليبدو لي حقّاً أنَّنا نَحْتاج إلى أن نَسْأل أصعبَ الأسئلة عن أنفسنا. أليس ثمّة ظلمٌ أساسيٌّ في وجود حفنةٍ قليلةٍ من الناس، منتفخين بالمال حتى حافة الانفجار، وفي مُقابلهم قسمٌ عظيمٌ من

البشريّة يعيش عيشة الكلاب؟ وواقع الأمر أنّ هذا التشبيه ليس صحيحًا تمامًا، لأنّ الكلاب في الولايات المتحدة تَحْظى عادةً باهتمام ورعايةٍ يَفُوقان ما حَظِي به نصفُ مليون طفل عراقيّ (أو نحو ذلك) ماتوا نتيجةً للعقوبات الأميركيّة!

ليس ثمّة من جوابٍ سهلٍ عمّا جرى يومَ الثلاثاء. حين فُجِّر أوّلُ جهازٍ نوويّ كان اينشتاين هو مَنْ قال ـ إنْ لم أكن مخطئًا ـ إنّ كلَّ شيء قد تغيَّر إلاّ طريقة تفكير الإنسان. أخشى أن يكون هذا هو الخطرَ الأعظمَ الذي يواجهنا اليوم. إنّ ردّ واشنطن على ما حدَثَ سيكون على الأرجح المزيدَ من أفعالها السابقة: ضرباتٍ انتقاميّةً ذاتَ حجم بالغ التدمير؛ وإجراءاتٍ أمنيّةً جديدةً على المستوى المحليّ تَفْرض جزءًا أكبرَ من حريّاتنا الأساسيّة. وحتى لو وَضَعْنا جانبًا اهتماماتنا الأخلاقيّةَ والمدنيّةَ المناديةَ بالحريّة المطلقة، أثمّةَ في هذه القاعة مَنْ يصدِّق حقاً أنّ كلّ تلك الضربات والإجراءات ستُوقِف الهجماتِ الإرهابيّة؟

إنّ الأمل الوحيد المتبقّي لدينا، بعد أهوال الثلاثاء الماضي، هو أن تتغيَّر طريقةُ تفكيرنا أيضًا.

شيكاغو

نهاية «نهاية التاريخ»*

جان بريكمون

كل شيء كان يسير على ما يرام. فصربيا، الساجدةُ على ركبتيْها، أَرْسلتْ للتوّ ميلوسوفيتش إلى محكمة الجزاء الدوليّة لقاءَ حفنةٍ من الدولارات (اتَّضَحَ أنّ أكثرَها مخصَّصٌ لدفع الديون التي تعود إلى أيّام حُكْم المارشال تيتو). حلفُ الناتو يتوسَّع شرقًا، باتِّجاه روسيا التي لا حَول لها ولا قوّة. صدّام حسين يَسْهل قصفُه متى شاء المرءُ ذلك. مقدونيا اضطُرَّتْ، بعد أن غَزَتْها كوسوفو، إلى قبول مهزلةِ نَزْع سلاح الكوسوفيِّين على يدِ مَنْ كان قد زَوَّدهم به أصلاً. المناطق الفلسطينيّة المحتلّة تحت سيطرةٍ إسرائيليّةٍ شديدة، فيما تُغْتالُ قادتَهم قنابلُ «ذكيّة.» مالِكُو الأسهم ما فَتِئوا طوال الأعوام السابقة القليلة يسجِّلون أرباحًا قياسيّة. اليسار السياسيّ انقرض، وكلُّ الأحزاب السياسيّة تسابقتْ نحو الليبراليّة الجديدة ونزعةِ التدخُّل «الإنسانيّ.» وبكلمة، على ما عَبَّرَ بعضُ المعلِّقين، كنّا نَنْعم بالسلام.

وفجأةً وقعت الصدمةُ والدهشةُ والرعب: فأعظمُ قوّة عَبْر كلّ حقب التاريخ، والإمبراطوريّةُ الكونيّةُ الوحيدةُ بحقّ، تُضْرَبُ في صميمها، في مركزِ ثرائها وقوّتها. وأمّا شبكةُ التجسُّس الإلكترونيّة الفريدة القهّارة، وأمّا التدابيرُ الأمنيّةُ التي لا توازيها أيُّ تدابير، وأمّا ميزانيّةُ الدفاع المذْهلة ـ فكلُّها لم تَنْفع في تجنُّب الكارثة.

لنكُنْ واضحين تمامًا. نحن لا نشاطِرُ رأيَ مادلين أولبرايت [وزيرة الخارجيّة الأميركيّة السابقة] حين سُئلتْ ما إذا كان استمرارُ الحصار على العراق يستحقّ أن يموتَ في سبيله نصفُ مليون عراقيّ فأجابت: «إنّه لخيارٌ قاسٍ جداً، ولكنّنا نَعْتقد أنّ الأمر يستحقّ ذلك.» فنحن نرى أنّ قتلَ مدنيِّين أبرياء ليس مقبولاً في أيّ وقتٍ من الأوقات. ولكنّ ذلك لا يَعْني إلاّ يكون علينا أن نحاول أن نَفْهم المغزى الضمنيّ لذلك الهجوم الذي لا يُصدَّق.

لقد لاحظ داعيةُ السلام الأميركيّ أ.ج. ماست ذات يوم أنّ الرابح في كلّ حرب هو الذي يَطْرح المشكلة: فالمُنْتصِر قد تَعَلَّمَ أنّ العنفَ يَنْجح في تحقيق أهدافه. ويبيِّن تاريخُ ما بعد الحرب العالميّة الثانية بأكمله شدّةَ ارتباط هذه الملاحظة بموضوعنا. ففي الولايات المتحدة أُعيدت تسميةُ «وزارة الحرب» وزارةَ «للدفاع،» تحديدًا حيث لم يكن ثمة خطرٌ مباشرٌ يهدِّد البلادَ. وشنَّت الحكومةُ تلو الحكومة حملاتِ تدخُّلٍ عسكريّ وزعزعةٍ سياسيّةٍ تحت غطاء «احتواء الشيوعيّة» طالت حكوماتٍ ذاتَ توجُّهاتٍ وطنيّةٍ معتدلة أمثال حكومةِ غولارت في البرازيل أو حكومةِ مصدّق في إيران أو حكومةِ آربنز في غواتيمالا. وحصرًا للموضوع بالزمن الحاضر، دعونا نتأمَّلْ بضعَ أسئلة قلّما تُطرح في ما يخصّ السياسةَ الغربيّة، ولاسيّما الأميركيّة.

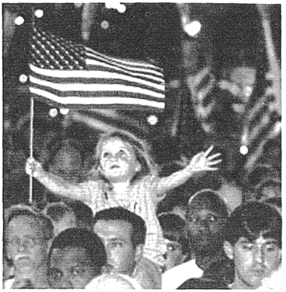
ـ بروتوكول كيوتو: اعتراضُ الولايات المتحدة الرئيسيّ عليه لا يَسْتند إلى أرضيّة علْميّة، بل حَسْبُه أنّه «سَيِّئٌ لاقتصادنا.» فماذا تُراه يَسْتَنْتِج مِنْ ردّة الفعل هذه أناسٌ يَعْملون ١٢ ساعةً في اليوم لقاء أجرٍ هو أجرُ العبيد؟!

ـ مؤتمر دوربان: الغرب يَرْفض أدنى تفكير في تقديم تعويضات لضحايا العبوديّة والاستعمار. ولكنْ أليْس واضحًا أنّ دولة إسرائيل تمثِّل شكلاً من أشكال التعويض الغربيّ عن حملات الاضطهاد المعادية للساميّة، سوى أنّ مَنْ يَدْفع ثمنَ الجرائم التي ارتكبها الأوروبيُّون إنّما هم الفلسطينيُّون العرب؟ أَوَلَيس بيِّنًا أنّ إزاحةَ المسؤوليّة هنا لا بدّ أن يَعُدّها ضحايا الاستعمار شكلاً من أشكال العنصريّة؟

ـ مقدونيا: هذا بلد دَفَعه الغربُ إلى الاستقلال من أجل إضعاف صربيا، وحكومتُه ما فتئتْ تَتْبع الأوامرَ الغربيّةَ بإخلاص. ونتيجةً لذلك تعرَّض لهجماتٍ نفَّذها إرهابيُّون سلَّحهم الناتو وجاءوا من أراضٍ تَخْضع لسيطرة هذا الحلف. فكيف ستَنْظر الشعوبُ الأورثوذكسيّةُ السلافيّةُ إلى هذا الأمر، وبخاصةٍ بعد تهجير السكّان الصرب من كوسوفو ـ على مرأى من الناتو ـ وبعد اجتثاثِ قسمٍ كبيرٍ من إرثهم الثقافيّ؟

ـ أفغانستان: لقد تُنوسي بسرعةٍ أنّ أسامة بن لادن كان قد دُرِّب وسُلِّح من طرف الأميركان، الذين يَجْهرون بالاعتراف بأنّهم كانوا يَسْتخدمون أفغانستان لزعزعة الاتّحاد السوفياتيّ حتى قبل غزو

* ـ مقال نُشر في موقع «زي نت.» وبريكمون أستاذ الفيزياء النظريّة في جامعة لوفان في بلجيكا.





سيسارع الجمهور الاميركيّ إلى الالتفاف من حول العلم داعمًا حكومتَه أيّاً كانت بربريّة سياستها

هذا الأخير ذلك البلدَ. كم شخصًا مات في تلك اللُّعبة التي دعاها زبيغنيو بريزنسكي، مستشارُ الرئيس الأميركيّ الأسبق جيمي كارتر، «رقعةَ الشطرنج العظيمة؟» وكم إرهابيّاً في آسيا، أو في أميركا الوسطى، أو في البلقان، أو في الشرق الأوسط تُركوا ليَعْدُوا مُنْفلتي السّراح بعد أن استخدمهم «العالَمُ الحرّ؟»

ـ العراق: عشر سنوات وشعبُ هذا البلد يَخْتنق نتيجةً لحصارٍ سَبَّبَ مئاتِ آلاف القتلى من المدنيّين. وكلُّ هذا لأنّ العراق حاول أن يستعيد ما اعتبره آبارَ نفطه التي كان البريطانيّون قد صادروها منه بقوّة الأمر الواقع. فلنقارِنْ ذلك فقط بالمعاملة التي حظيتْ بها إسرائيلُ بعد احتلالها المناقِضِ للشرعيّة الدوليّة مناقضةً تامّةً عام ١٩٦٧. أمِنَ المحتمل حقّاً أن يتفهّم العالَمُ العربيُّ الإسلاميُّ المقولةَ التي يَقْبلها الغربُ إجمالاً، ومؤدّاها أنّ على صدّام حسين أن يُلام على كلّ شيء؟

وتشاء الصُّدفُ وحدها أن توافِقَ عملياتُ ١١ أيلول (سبتمبر) في الولايات المتحدة ذكرى الإطاحة بـ «الييندي» ـ وهي الذكرى التي لا تؤشّر فقط على تَنْصيب الحكومة «النيوليبراليّة» الأولى، أيْ تلك التي ترأسها الجنرال بينوشيه (وهذه حقيقةٌ يتمّ تناسيها بسهولة)، بل تؤشّر أيضًا على بداية تحرُّكٍ واسعٍ ضدّ الحركات القوميّة والاستقلاليّة في العالم الثالث، وهو تحرُّكٌ قاد بلدانَ هذا العالم إلى الانحناء أمام إملاءات صندوق النقد الدوليّ.

تلكم هي الأسبابُ التي تَدْفعنا إلى أن نشكّ في أنّ مأساة ١١ أيلول ستؤدّي بشعوب أميركا اللاتينيّة، وأندونيسيا، وإيران، وروسيا المدمَّرةِ والمُهانة، والصينِ التي لا تَخْدع أحدًا محاولاتُ زعزعة العملاق الناهض، والعالَمِ الإسلاميِّ أيضًا، إلى ذرفِ ما هو أكثرُ من دموعِ تماسيح!

بالطبع ستكون هناك صيحاتُ سخطٍ ورسائلُ تعاطف. وسيكون ثمّة تأييدٌ للقيام بـ «ردودٍ حازمة» حين تَحْصل (أسيدمِّر العدوانُ القادمُ مصنعًا للأدوية في السودان، أو يَقْصفُ شعبًا أعزلَ في بلدٍ عربيّ آخر؟). وسيَطْلع عددٌ كبير من المثقفين بتحليلات ذكيّةٍ مليئةٍ بالتشبيهات الخاطئة التي تَرْبط هذه الاعتداءاتِ بمن يعادونه وبما يُعادُونه: بصدّام حسين، أو بالقذّافي، أو بدعاة السلام ومعادي الإمبرياليّة، أو بحركة التحرُّر الفلسطينيّة، بل بالصين أو روسيا أو كوريا الشماليّة أيضًا. وستتكرّر المزاعمُ بأنّ بربريّةً كالتي حدثتْ في نيويورك وواشنطن غريبةٌ تمامًا عنّا: فنحن، في النهاية، نفضّل أن نَقْصف من عَلٍ، ونفضّل أن نَقْتل تدريجًا بواسطة الحصارات! ولكنّ أيّاً من ذلك كلّه لن يَحلّ أيَّ مشكلةٍ أساسيّةٍ. فليس هناك من فائدةٍ تُرجى من التصدّي للعصيان نفسه. بل إنّ ما يجب أن يتمّ التصدّي له هو **المعاناة** التي تُسبِّب العصيانَ. ذلك لأنّ التصدّي للعصيان لا للمعاناة سيؤدّي إلى نتيجتيْن سياسيّتيْن سلبيّتيْن على الأقلّ. فالجمهور الأميركيّ، أولاً، وهو جمهورٌ غارقٌ في المشاعر القوميّة [الضيّقة] على نحوٍ مقلق، «سيسارع إلى الالتفاف من حول العَلَم» (كما يقولون) داعمًا حكومتَه أيّاً كانت بربريّةُ سياساتها. وسيكون الأميركيّون أشدَّ عزمًا من أيّ زمن مضى على «حماية طريقة عيشنا،» دون أن يَسْألوا عن الثمن الذي ستَدْفعه بقيّةُ البشر على هذا الكوكب. وستهمَّش الحركاتُ الخجولةُ [المناهِضةُ للعولمة] الي انبثقتْ بعد سياتل، إنْ لم تُجرَّم.

وفي المقابل، سيُزَيَّن للملايين ممَّن هَزَمتهم الولاياتُ المتحدة وأذلَّتْهم وسَحَقَتْهم، هي والعالَمُ الذي تهيمنُ عليه، أنْ يَرَوْا إلى الإرهاب سلاحًا أوْحَدَ قادرًا حقّاً على ضرب الإمبراطوريّة الأميركيّة. ولهذا فإنّ نضالاً سياسيّاً حقيقيّاً ـ لا عنفًا ـ ضدّ الهيمنة التي تمارسها ثقافيّاً واقتصاديّاً، وعسكريّاً قبل كل شيء آخر، أقليّةٌ ضئيلةٌ على الغالبيّة الساحقة من البشر، إنّما هو أمرٌ أكثرُ ضرورةً من أيّ زمن مضى.

بلجيكا

حوار مع نوم تشومسكي*

أجراه: دايفيد برسميان

كما تَعْلَم، هناك غضبٌ وغيظٌ وذهول في الولايات المتحدة منذ أحداث ١١ أيلول (سبتمبر). وقد حصلتْ أعمالُ قتلٍ واعتداءاتٌ على الجوامع [في الولايات المتحدة]، بل حصل اعتداءٌ على هيكلٍ للسيخ. وفي جامعة كولورادو، التي تقع هنا في بولدور، وهي بلدةٌ معروفةٌ بليبراليَّتها، كانت ثمَّة شعاراتٌ على الحائط تقول: «عودوا إلى بلادكم يا عرب!» «اقصفوا أفغانستان!» «عودوا إلى بيوتكم يا عبيدَ الرمال!». ما هو رأيُكَ في ما حصل منذ الاعتداءات الإرهابيَّة؟

مشاعري متضاربة. فما تَصِفُه قد حَصَلَ حقّاً. ولكنْ من جهة ثانية هناك تيّاراتٌ مضادَّةٌ لما حدَثَ. فمثلاً أنا أَعْلَم بوجود هذه التيّارات حيث أعيش ولي معارف، ولكنْ في جريدة **نيويورك تايمز** اليومَ كان ثمّة تقريرٌ عن المزاج الشعبيّ في نيويورك، بما في ذلك أماكنُ أقيمتْ فيها أنصابٌ تذكاريَّةٌ لضحايا الاعتداء الإرهابيّ على مركز التجارة العالميّ. ويشير التقرير إلى أنَّ اليافطات التي تحضّ على السلام، والنداءات التي تدعو إلى التعقُّل، تفُوق إلى حدٍّ كبيرٍ النداءاتِ التي تَدْعو إلى الانتقام. كما يشير التقريرُ إلى أنّ مزاجَ الناس الذي شَمَلهم الحديثُ كان مختلطًا ما بين مؤيِّدٍ ومعارضٍ لاستخدام العنف، ولكنَّه كان معارضًا بشكل عامّ. وهناك تيّارٌ آخر يؤيِّد الأشخاصَ الذي يتعرَّضون للاعتداءات هنا بسبب لونهم الداكن أو لأنَّ أسماءَهم غريبة. وهكذا تجد أنَّ في أميركا تيّاراتٍ مضادّة. السؤال هو: ماذا بمقدورنا أن نَفْعل لنَجْعل التياراتِ الصحيحة تسُود؟

تبيَّن أنَّ الإعلام يَفْتقر بوضوح إلى توفير سياقٍ وخلفيَّةٍ للاعتداءات على واشنطن ونيويورك. فما هي بعضُ المعلومات المفيدة التي تَستطيع أن توفِّرها أنتَ؟

هناك فئتان من المعلومات المفيدة بشكلٍ خاصّ، لأنّ ثمّة في الحقيقة مصدرَيْن للاعتداءات. فلنفترضْ أنَّ هذه الأخيرة كانت مرتبطةً في أصولها بشبكة بن لادن. ففي هذه الحال نكون إزاء فئتين: الأولى هي شبكة بن لادن. والثانية هي **الناسُ** في تلك المنطقة من العالم. وهاتان فئتان منفصلتان، برغم وجود الروابط بينهما. ما يجب أن يكون في واجهة النقاش هو الفئتان معًا. بالنسبة إلى شبكة بن لادن أَشُكّ أن أحدًا يَعْرفها أفضلَ من المخابرات المركزيَّة الأميركيَّة لأنّها كانت ذاتَ أثرٍ كبيرٍ في تشكيلها أصلاً. فهي شبكةٌ بدأتْ عام ١٩٧٩ إنْ أنتَ صدَّقْتَ زبيغنيو بريزنسكي مستشارَ الرئيس كلينتون للأمن القوميّ. فقد قال، وربّما كان يتباهى فقط، إنَّه في ذلك العام حَرَص على تقديم دعمٍ سريٍّ «للمجاهدين» الذين كانوا يحاربون حكومة أفغانستان في محاولةٍ لجرّ الروس إلى ما سمّاه «الفخّ الأفغانيّ» ـ وهذا تعبيرٌ جديرٌ بالتذكّر.(١) وهو فخورٌ جداً بأنَّهم وقعوا حقّاً في الفخ الأفغانيّ بإرسالهم قواتٍ عسكريَّةً لفرط الحكومة بعد ستّة شهور، وكانت نتيجةُ ذلك الغزو معروفةً. لقد قامت الولايات المتحدة، ومصرُ، والمخابراتُ الفرنسيَّة قلبًا وقالبًا، والسعوديةُ تمويلاً، وإسرائيلُ ضلوعًا، بتنظيم جيشٍ ضخمٍ من المرتزقة، يقدَّر بحوالي ٥٠ ألفًا، وجمَّعوهم من أكثر الفئات التي وجدوها قتاليَّةً، وحَدَث أنْ كان هؤلاء من الإسلاميِّين الراديكاليِّين، الذين سمَّيْناهم هُنا «الأصوليِّين الإسلاميِّين،» وجاءوا بهم من كل أنحاء العالم، ومعظمُهم من خارج أفغانستان. اسمُهم «الأفغان» ولكنَّهم ـ شأنهم شأن بن لادن ـ ليسوا من أفغانستان.

بن لادن؟ كلامٌ سريعٌ عنه. كان ضالعًا في الشبكات المموِّلة، التي مازالت هي نفسها التي تعمل إلى الآن على الأرجح. وهي شبكات مدرَّبة ومسلَّحة ومنظَّمة بفضل وكالة المخابرات المركزيَّة الأميركيَّة والمخابراتِ الفرنسيَّة والمصريَّة وغيرها من أجل خوض حرب مقدّسة ضدّ الروس. وهذا ما فعله أعضاءُ تلك الشبكاتُ فعلاً. ثم دَفَعوا بالإرهاب إلى داخل الأراضي الروسيَّة. ولربّما أخَّروا الانسحابَ الروسيّ من أفغانستان، على نحوٍ ما يعتقد عددٌ من المحلِّلين، ولكنّ أعمال [الإرهاب] تلك استمرّت، وانسحب الروسُ لأسبابهم الخاصَّة. ومع ذلك لم تتوقَّف أعمالُهم. بل في عام ١٩٨١ قامت مجموعاتٌ تستند إلى هذه الشبكات نفسها باغتيال الرئيس السادات في مصر، وهو الذي كان ذا أثر كبير في تشكيلها أصلاً. وفي عام ١٩٨٣ قام أحدُ الانتحاريِّين بتفجير نفسه [في قاعدةٍ أميركيَّة] في لبنان، فكان ذلك عاملاً أساسيّاً في إخراج القوات العسكريَّة الأميركيَّة من هناك. وتواصلت العملياتُ مع ذلك.

بحلول عام ١٩٨٩ حين نجحتْ هذه الشبكاتُ في حربها المقدَّسة في أفغانستان قالت لنا بكل صراحة إنَّه ما إنْ تبني الولاياتُ المتحدةُ قاعدةً عسكريَّةً دائمةً في السعودية فستَعْتبر هذا شبيهًا بالاحتلال الروسيّ لأفغانستان. ثم أدارت تلك الشبكاتُ بنادقَها باتجاه الأميركان كما سبق أن فعلتْ عام ١٩٨٣ في لبنان. فهذه الشبكات تَعْتبر السعوديةَ عدوّاً أساسيّاً، وكذلك الأمرُ بالنسبة إلى مصر. وهي تريد الإطاحةَ بما تَعْتبره حكوماتٍ معاديةً للإسلام في كلا البلدين، وفي غيرهما من البلدان في الشرق الأوسط وشماليّ

* ـ خصّ الصديق دايفيد برسميان مجلةَ الآداب بالمقابلة التي أجراها مع تشومسكي في ٢٠ أيلول (سبتمبر)، أيْ قبل أن تُنْشر بالإنجليزيَّة في أيّ دوريَّة. فله الشكر والتقدير. (م)

١ ـ لا يَخْفى على اللبيب أنَّه تعبير «جدير بالتذكّر» لأنّ تشومسكي يَعْتقد أنَّه قد يكون فخّاً... للأميركان أيضًا. (م)

أفريقيا. وفي عام ١٩٨٧ قتلتْ تلك الشبكات حوالى ٦٠ سائحًا في مصر، ودمّرتْ قسمًا كبيرًا من السياحة المصريّة. ثم واصلتْ نشاطاتها المسلّحة في المنطقة بأسرها، في شماليّ أفريقيا وشرقها وفي الشرق الأوسط، طوال سنوات.

هذه فئةٌ أولى، وهي ثمرةٌ للحروب الأميركيّة في الثمانينيّات، بل قبل ذلك الوقت، إنْ نحن صدّقنا بريزنسكي، أيْ حين نَصَبَ [الأميركان] «الفخَّ الأفغانيَّ» للروس. وسنتحدَّث مطوّلاً عن هذه الشبكات، ولكنّها فئةٌ واحدةٌ فحسب ممّا يَجْدر الحديثُ عنه.

وأمّا الفئة الثانية فهي الناس الذين يعيشون في تلك المنطقة من العالم. والفئتان مرتبطتان بالطبع: فشبكةُ بن لادن والشبكات الشبيهة الأخرى تَسْتقي دَعْمها مِنْ يأس الناس في تلك المنطقة ومِنْ غضبهم ومِن استيائهم. وهؤلاء الناس فيهم الغنيُّ وفيهم الفقيرُ. نَشَرتْ **وول ستريت جورنال**، وذلك ما يُسجَّل لصالحها، مقالات عدّة عن توجُّهات مسلمين أثرياء من أصحاب المصالح الكبيرة، ورجالِ أعمالٍ ورجالِ مصارف ومهنيّين وآخرين في منطقة الشرق الأوسط يَجْهرون صراحةً بالتعبير عن شجونهم. صحيح أنَّهم يُفْصِحُون عنها بشكلٍ أكثرَ تهذيبًا من الفقراء في الشوارع والأحياء، ولكنّ المغزى واضح في الحالين. الجميع يَعْرف هؤلاء الناسَ. فهم أولاً غاضبون جدّاً للتأييد الأميركيّ للأنظمة القمعيَّة غيرِ الديموقراطيَّة في المنطقة، وغاضبون لإصرار الولايات المتحدة على عرقلة أيّ جهود لإيجاد مخارج ديموقراطيّة. ولا شكّ أنّك سمعتَ على الراديو للتوّ (ويُخيَّل إليَّ أنَّ ناقلة الخبر هي «هيئةُ الإذاعة البريطانيّة») تقريرًا يفيد بأنَّ الحكومة الجزائريّة مهتمّة الآن بالمشاركة في هذه الحرب [الأميركيّة المحتملة]. وقال المذيع إنّه حدثتْ عملياتٌ إرهابيّةٌ إسلاميّةٌ كثيرةٌ في الجزائر، وهذا صحيح، ولكنّه لم يَقُل الجانبَ الآخرَ من الحكاية: وهو أنَّ كثيرًا من أعمال الإرهاب كما يبدو هو من عمل الدولة الجزائريّة نفسها. وثمّة براهينُ قويّةٌ على ذلك. إنَّ الحكومة مهتمّة طبعًا بقمع أعدائها؛ بل الحقّ أنَّ سبب وجود الحكومة الجزائريّة هو مَنْعُها في السابق إجراءَ انتخاباتٍ ديموقراطيّةٍ خسرتْها هذه الحكومةُ لصالح الجماعات الإسلاميّة أساسًا. وهذا هو ما أَشْعل فتيلَ القتال الجاري. وهذه هي حالُ كثير من البلدان الأخرى في المنطقة.

كما اشتكى الناس في تلك المنطقة من أنَّ الولايات المتحدة مَنَعَت النموَّ الاقتصاديَّ المستقلّ بسبب «دَعْمها للأنظمة القمعيّة»، وهذا هو التعبير الذي استخدموه. لكنّ الشكوى الرئيسيّة التي ركّزتْ عليها مقالاتُ **وول ستريت جورنال** المذكورة، ويركّز عليها جميعُ مَنْ يَعْلم أيَّ شيءٍ عن المنطقة هناك أو يهتمّ بأيّ شيء فيها، وهي شكوى آتيةٌ من أفواه المسلمين الأغنياء، وهم بالمناسبة مؤيِّدون للأميركان، إنّما هي موجّهةٌ إلى سياسات الولايات المتحدة


نصف مليون طفل عراقيّ ماتوا، ولكن أولبرايت تعتقد أنّ الهدف «حرزان»!

المزدوجة المتناقضة تناقضًا صارخًا في رأيهم، وهُمْ على حقّ، حيال العراق وإسرائيل. ففي حالة العراق تُواصِلُ الولاياتُ المتحدةُ وبريطانيا منذ عشرة أعوام تدميرَ المجتمع المدنيّ هناك. وعبارةُ مادلين أولبرايت الشهيرة، وهي أنَّ نصفَ مليون طفل عراقيّ ربّما ماتوا وأنَّ ذلك ثمن باهظ ولكنّنا على استعداد لدفعه، لا تبدو سائغةً جداً لأناسٍ يأبهون حقّاً لمقتل نصف مليون طفل على يد الولايات المتحدة وبريطانيا. وفي هذه الأثناء تقوّي هاتان الدولتان نظامَ صدّام حسين. هذا في حالة العراق.

أمّا في الحالة الثانية فإنَّ الولايات المتحدة هي الداعمُ الأوّل وقاعدةُ الإسناد للاحتلال العسكريّ الإسرائيليّ للأراضي الفلسطينيّة الذي يَدْخل اليومَ عامَه الخامسَ والثلاثين. وقد كان هذا الاحتلالُ منذ أيّامه الأولى قاسيًا ووحشيّاً وبالغَ القمع. معظمُ هذه الأمور لا تناقَش هنا في الولايات المتحدة، ويتمّ التكتُّمُ على دور هذه البلاد [في استمرار الاحتلال الإسرائيليّ والقمع الإسرائيليّ]؛ فقد مَنَعت الولاياتُ المتحدة طوال ٢٥ سنة المبادراتِ الديبلوماسيّةَ. بل يجري التكتُّم على حقيقة بسيطة وهي أنّه مع بدء الأحداث في ٢٨ أيلول (سبتمبر) من العام الماضي بين الفلسطينيّين وإسرائيل بدأتْ إسرائيل في اليوم التالي تَسْتخدم مروحياتٍ أميركيّةً (لأنَّ إسرائيل لا تَسْتطيع أن تصنّع مروحيّاتٍ خاصّةً بها) لمهاجمة الأهداف المدنيّة. وخلال الأيام التي أعقبتْ ذلك قَتَلَتْ إسرائيل عشراتِ الأشخاص داخل شققهم. وبالمناسبة جرى القتالُ كلُّه في الأراضي المحتلّة، ولم يكن ثمةَ إطلاقُ نارٍ من قبل الفلسطينيّين [في الأيام الأولى من الانتفاضة الثانية]، بل كان الفلسطينيُّون يَسْتخدمون الحجارة. إذن، نحن أمام شعب يرمي الحجارةَ ضدّ المحتلّين العسكر ـ وهذه مقاومةٌ مشروعةٌ بحسب كلّ المعايير الدوليّة.

في ٣ تشرين الأول (أكتوبر) عام ٢٠٠٠ أَبْرَمَ كلينتون أكبرَ صفقةٍ خلال ذلك العقد حين أَرْسل مروحيّاتٍ عسكريّةً هجوميّةً جديدةً إلى

إسرائيل. وتَواصَلَ إرسالُ هذه المروحيّات خلال الشهور القليلة اللاحقة. وهذا أمرٌ لم تُورِدْه وسائلُ الإعلام، ولا توردِه الآن بحسب علمي. ولكنّهم [الفلسطينيّين] يَعْرفون ذلك. إنّهم يَنْظرون إلى السماء ويَرَوْن مروحياتٍ هجوميّةً آتيةً، ويَعْرفون أنّها مروحيّات هجوميّة أميركيّة أُرْسلتْ لهذا الغرض. وما هي إلاّ أسابيع حتى بدأ الإسرائيليُّون يستخدمونها للاغتيالات. هنا أَصْدرت الولاياتُ المتحدةُ بعضَ التأنيبات، ولكنّها أَرْسلت المزيدَ من المروحيّات. في غضون ذلك يتواصل الدَّعمُ الأميركيُّ لسياسات الاستيطان، التي انتزَعَتْ مساحاتٍ ضخمةً من الأراضي الفلسطينيّة وصُمِّمتْ لتحُولَ عمليّاً دون نموّ دولة فلسطينيّة ممكنة. فالولايات المتحدة توفِّر الدعمَ الماليَّ والدعمَ الديبلوماسيَّ. إنّها الدولةُ الوحيدةُ التي وقفتْ في وجه الإجماع الدوليّ الكاسح الشاجب لهذه السياسات بمقتضى اتفاقيّات جنيف. فالحقّ أنّ كلّ الدول باستثناء الولايات المتحدة دانت هذه السياسات... والأمر يزداد سوءًا؛ إنّه احتلال عسكريّ بالغُ الشدّة.

إنْ كان لي أن ألخّص النقاطَ الثلاثَ التي أعْتقد أنّك تقولُها، وربّما أردتَ أن تزيد عليها شيئًا بعد ذلك، فإنّه يَبْدو أولاً أنّ الوجود العسكريّ الأميركيّ في السعودية هو محرِّضٌ أساسيٌّ لبعض الأشخاص الذين يُزْعَمُ أنّهم وراء اعتداءات واشنطن ونيويورك. المحرِّضُ الثاني هو القصف الأميركيّ ـ البريطانيّ المتواصل للعراق، والعقوباتُ المستمرّةُ منذ ١٠ سنوات ضدّ هذا البلد. المحرِّضُ الثالثُ هو الدّعم الأميركيّ الهائل للاحتلال العسكريّ الإسرائيليّ لفلسطين. أثمّة محرِّضاتٌ أخرى؟

هناك محرِّضات كثيرةٌ أخرى. المحرِّضُ الرابع هو أنّ الولايات المتحدة دَعَمَتْ وتَدْعم أنظمةً قمعيّةً سلطويّةً قاسيةً تحُول دون نجاح المبادرات الديموقراطيّة. فمثلاً ما ذكرتُه عن الجزائر، أو ما يَحْدث في تركيا، أو على امتداد شِبْهِ الجزيرة العربيّة. كلُّ نظام قمعيٍّ وحشيٍّ قاسٍ مدعومٌ من الولايات المتحدة. وهذا يَنْطبق على نظام صدّام حسيْن أيضًا.

فلنأخذْ مثالاً صادمًا. في آذار (مارس) ١٩٩١، بعيْد حرب الخليج، ووسط سيطرةٍ أميركيّةٍ تامّةٍ على الأجواء هناك، حَدَثَ تمرُّدٌ في جنوبيّ العراق قام به ضبّاط عراقيُّون. وكان واضحًا أنّهم أرادوا الإطاحةَ بصدّام حسيْن. لم يَطْلبوا دعمًا من الولايات المتحدة، بل مجرّدَ الحصول على بعض الأسلحة العراقيّة [التي صادرتْها الولاياتُ المتحدة أثناء حرب الخليج]، ولكنّ الولايات المتحدة رفضتْ ذلك. بل أجازت بشكل ضمنيّ لصدّام حسين أن يَسْتخدمَ سلاحَ الطيران لسَحْق التمرُّد. وأُعطيت الأسباب: فبحسب تعبير توماس فريدْمان، وهو مراسلُ الشؤون الديبلوماسيّة في **نيويورك تايمز**، آثرت الولاياتُ المتحدة بوضوح وباستحسانٍ ديكتاتوريّةً عسكريّةً في العراق ذاتَ قبضةٍ حديديّةٍ لصالح ما أَسْمته «الاستقرار» على تمرُّدٍ شعبيّ تمّ في النهاية سحقُه. ربّما لم يُرِد الناسُ هنا أن يَنْظروا إلى حقائق الأمور، ولكنّها كانت منشورةً على الصفحات الأولى من الجرائد. وما ذكرتُه هو مثالٌ واحدٌ فحسب. وهناك أمثلة شبيهة على امتداد المنطقة. لهذا يَشجب أصحابُ المصارف ورجالُ الأعمال المؤيِّدون لأميركا الولاياتِ المتحدةَ لدَعْمها الأنظمةَ غيرَ الديموقراطيّة ولوقفِ النموّ الاقتصاديّ في هذه البلاد.

حَدِّثْنا عن العلاقة ما بين الغاية والوسيلة. لنقلْ إنّ لديك هدفًا نبيلاً، وتريد أن تَسُوق مرتكبي الجرائم الإرهابيّة المروِّعة إلى العدالة. فما هي الوسيلة لبلوغ هذه الغاية؟

لنَفْترضْ أنّكَ تريد أن تَسُوق رئيسًا من رؤساء الولايات المتحدة إلى العدالة، لأنّه مسؤول عن أعمال إرهابيّة مروِّعة. ثمّة طريقةٌ للقيام بذلك. بل هناك سابقة. فنيكاراغوا في الثمانينيّات تعرّضتْ لهجوم أميركيٍّ عنيف، ومات عشراتُ آلاف الأشخاص من جرّائه، ودُمِّرت البلادُ إلى حدٍّ كبير وقد لا تستعيد عافيتَها قطّ، ومآسيها أسوأُ بكثيرٍ من المآسي التي ضَرَبَتْ نيويورك ذلك اليومَ [١١ أيلول]. لكنّ النيكاراغويّين لم يفجِّروا قنابلَ في واشنطن، وإنّما ذهبوا إلى المحكمة الدوليّة التي أصدرتْ حُكْمًا لصالحهم يَدين الولاياتِ المتحدة لما أسمته تلك المحكمة «استخدامَ القوّة استخدامًا غيرَ شرعيّ،» وهو ما يَعْني إرهابًا دوليّاً. وأمَرَت المحكمةُ الولايات المتحدة بالكفّ عن أعمالها وبدفْع تعويضاتٍ كبيرةٍ لنيكاراغوا. ولكنّ الولايات المتحدة رفضتْ قرار المحكمة باحتقار. فذهبتْ نيكاراغوا من ثَمّ إلى مجلس الأمن الدوليّ، الذي أقرّ مشروعَ قرارٍ يطالب الولايات المتحدة باحترام القانون الدوليّ. لكنّ الولايات المتحدة مارستْ حقَّ النقض (الفيتو). فذهب النيكاراغويُّون إلى الجمعيّة العامّة للأمم المتحدة، حيث استحصلوا على قرارٍ مماثل صُدِّق بشبه إجماع باستثناء معارضة الولايات المتحدة وإسرائيل. تلك هي الوسيلة التي يَنْبغي اتّباعُها. ولو كانت نيكاراغوا قويّةً بما يَكْفي لكان بإمكانها إنشاءُ محكمةٍ جزائيّةٍ أخرى. تلك هي الإجراءات التي كان باستطاعة الولايات المتحدة أن تَسْلكها [للقبض على إرهابيّي الأحداث الأخيرة]، ولن يكون ثمّة مَنْ يَمْنعها مِنْ فعلِ ذلك. وهذا هو ما يَطْلبه الناسُ منها في كافّة أنحاء تلك المنطقة، بما في ذلك حلفاؤها.

تذكَّرْ أنّ الحكومات في الشرق الأوسط وشماليّ أفريقيا، مثلها مثل الحكومة الجزائريّة التي هي أكثرُ تلك الحكومات وحشيّةً، ستكون سعيدةً بأن تشاركَ الولايات المتحدة مقاومتَها للشبكات الإرهابيّة التي تهاجمها؛ فهذه الحكومات هي الهدف الأساسيّ للشبكات المذكورة. ولكنّ الحكومات تلك تريد بعضَ الأدلّة، وتريد أن تقوم بتلك المشاركة في إطارٍ من الالتزام بالقانون الدوليّ وإنْ في حدِّه الأدنى. والحال أنّ الموقف المصريّ غريبٌ حقّاً. فالمصريُّون جزءٌ من

الجهاز الأساسيّ الذي نَظَّمَ شبكةَ بن لادن، وكانوا هم أوائلَ ضحاياه عند اغتيال السادات، وهم منذ ذلك الحين مِنْ بين ضحاياه الأساسيِّين، ولذلك يودّون لو يَسْحقون تلك الشبكات، ولكنَّهم يقولون سَنَفْعل ذلك بعد ورود بعض الأدلّة على أسماء المنخرطين [في أحداث ١١ أيلول] ومن ضمن إطار ميثاق الأمم المتحدة، وبرعاية مجلس الأمن. وهذه طريقةٌ يمكن [للأميركيِّين] اتّباعُها أيضًا.

أتعْتقد أنَّ الانخراطَ في تحالفاتٍ مع ما يُسمَّى «شخصيّاتٍ بغيضةً،» ومع مهرّبي مخدِّرات وسفّاحين، من أجل تحقيق ما يُقال إنّه هدفٌ نبيل، أمرٌ أكثرُ من إشكاليّ؟

تذكَّرْ أنَّ أكثر الشخصيّات الجديرة بالبغض هي حكوماتُ تلك المنطقة، وحكومتُنا نحن وحلفاؤها، إنْ كنّا جادّين حقّاً. عليكَ أن تسأل: ما هو الهدفُ النبيل؟ أكان هدفًا نبيلاً دَفْعُ الروس إلى فخٍّ أفغانيّ عام ١٩٧٩، كما ادّعى بريزنسكي أنّه فعل؟ إنَّ دعم المقاومة الأفغانيّة ضدّ الغزو الروسيّ شيء، وتنظيمَ جيشٍ إرهابيٍّ من المتعصِّبين الإسلاميِّين من أجل أهدافِ الخاصَّة شيءٌ مختلف. السؤال الذي علينا أن نَطْرحه الآن هو: ماذا بشأن التحالف الذي يُبْنى الآن، أي التحالف الذي تحاول الولاياتُ المتحدةُ تركيبَه؟ علينا ألاّ نَنْسى أنَّ الولايات المتحدة نفسها هي دولةٌ إرهابيّةٌ طليعيّة! فماذا عن التحالف بين الولايات المتحدة وروسيا والصين وأندونيسيا ومصر والجزائر، وكلُّها مبتهجةٌ لرؤية نشوء نظام دوليٍّ برعاية الولايات المتحدة يُجيز لها ارتكابَ فظاعاتٍ إرهابيّةٍ بحقّ مواطنيها؟ روسيا، مثلاً، ستكون سعيدة جدّاً بالحصول على دعمٍ أميركيٍّ لها في حربها في الشيشان. فهناك أفغان شبيهون [بالمجاهدين في أفغانستان] يحاربون ضدّ روسيا.

وربّما ستكون الهندُ هي الأخرى سعيدةً جداً.

نعم. وستكون أندونيسيا أيضًا مبتهجةً بتلقّي دعم أميركيّ لمجازرها في «آسِهْ» [شمال غرب أندونيسيا]. والجزائر، كما أُعلِن منذ قليل، ستكون هي أيضًا مبتهجةً بالحصول على إجازة بإطالة إرهاب الدولة الذي تمارسه. ويَنْطبق هذا الأمرُ على عدد كبير من الدول في العالم.

إنّ تعليقَكَ بأنَّ الولايات المتحدة «دولةٌ إرهابيّةٌ طليعيّة» قد يَصْعق عددًا كبيرًا من الأميركيِّين. أتستطيع أن تفصِّل ذلك؟

لقد سبق أن ذكرتُ مثالاً واحدًا. فالولايات المتحدة هي البلد الوحيد الذي دِينَ بالإرهاب الدوليّ من قِبل المحكمة الدوليّة، ورَفَضَ قرارًا من مجلس الأمن يَدْعو إلى احترام القانون الدوليّ.



إدارة ريغان قامت بتفجير إرهابيّ في بيروت عام ١٩٨٥ فقتلت ٨٠ شخصًا لأنها لم تحبّ رجل دين مسلمًا

ومازالت الولاياتُ المتحدة تواصل الإرهاب الدوليّ ــ وهذا أهونُ ما تفعله. الجميعُ هنا كان ساخطًا، وبحقّ، على التفجير في مدينة أوكلاهوما. ولعدّة أيام كانت عناوينُ الصحف تقول ما معناه: «مدينة أوكلاهوما تُشْبه بيروتَ بسبب [ما فعله] العربُ بها.» ولكنّني لم أرَ أيَّ واحدٍ يشير إلى أنَّ «بيروت أيضًا تُشْبه بيروت!» والسببُ في ذلك جزئيّاً هو أنَّ إدارة ريغان قامت بتفجيرٍ إرهابيّ هناك عام ١٩٨٥ يُشْبه كثيرًا ما حَصَلَ في مدينة أوكلاهوما، وكان عبارةً عن تفجير شاحنةٍ خارج أحد المساجد موقّتةٍ بحيث تَقْتل أكبرَ عددٍ من المصلِّين عند خروجهم، فقتلتْ ٨٠ شخصًا وجَرَحتْ ٢٠٠ آخرين. وكانت الشاحنة المفخّخة تَسْتهدف رجلَ دينٍ مسلمًا [هو العلاّمة محمد حسين فضل الله] لم تَكُن الولاياتُ المتحدة تحبّه ولكنَّها أخطأته. ولم تكن هذه الحادثة بالأمر السرِّي جداً.(١)

أنا لا أَعْلم ما تسمِّي الهجومَ الذي قَتَلَ ربما مليونَ مدنيٍّ في العراق، وربّما نصفَ مليون طفلٍ عراقيّ، وهذا هو الثمن الذي قالت وزيرةُ الخارجيّة السابقة إنّنا على استعداد لدفعه. أثمة اسمٌ لهذا العمل؟ أثمة اسمٌ لدعم الفظائع الإسرائيليّة؟ مثال ثالث: دَعْمُ أميركا لتركيا في سحق سكّانها الأكراد أنفسهم، وهو سحقٌ قدّمتْ له إدارةُ كلينتون الدعمَ الحاسمَ، أيْ ٨٠٪ من الأسلحة، وتصاعَدَ مع تصاعُدِ الفظائع التركيّة.

مثال رابع: قصفُ السودان. ثمّة هامش صغير وضئيلٌ هنا، إلى درجة أنّ أحدًا لم يَذْكره وإنْ مجرَّد ذِكْر: فما تراه يَشْعر الأميركانُ لو نُسِفَ نصفُ الأدوية في الولايات المتحدة، مع أنَّ هذه ليست مقارنةً عادلةً لأنّ السودان بلدٌ فقيرٌ لا يَسْتطيع أن يسدَّ النقصَ في تلك الأدوية؟ لا أحد يدري كم عشرات من الآلاف ماتوا بسبب ذلك. لو فَعَل قومٌ مثلَ هذا في الولايات المتحدة، لكنّا على الأرجح دَعَوْنا إلى قصفهم بالسلاح النوويّ! لكنّنا في حالة السودان قلنا: «آه، حسنًا، هذا أمرٌ مؤسف جدّاً، فلننتقلْ إلى موضوع آخر.» غير أنّ الآخرين في العالم لا يَسْتجيبون للأحداث هكذا.

١ ــ كَشَفَتْه، على ما أظنّ، صحيفةُ **واشنطن بوست** بعد فترة من الزمن. (م)

في كتابكَ ثقافة الإرهاب تَكْتب أنّ «المشهد الثقافيّ مضاءٌ بوضوحٍ مميّز بفضلِ أفكار الحمائم الليبراليّة الذين يَرْسمون تخومَ الانشقاق الجدير بالاحترام.» كيف تقوِّم تصرُّفَ هؤلاء منذ أحداث ١١ أيلول (سبتمبر)؟

فلنأخذْ مثالاً محسوسًا لأنّني لا أحبّ التعميم. في ١٦ أيلول نشرتْ **نيويورك تايمز** طلبَ الولايات المتحدة من باكستان قَطْعَ المساعدات الغذائيّة عن أفغانستان. كان ذلك القطعُ قد تمّ قبلَ أيّام، ولكنّ الطلب جاء صريحًا الآن: قطعُ الطعام الذي كان يُبقي ملايينَ من الناس ربّما بعيدين قليلاً عن حافة الموت جوعًا. وأَفْترض أنّ الولايات المتحدة إذا أعطت الأوامرَ فإنّ باكستان ستنفِّذها. ماذا يعني هذا؟ يَعْني أنّ عددًا غيرَ محدَّد من الناس، ربّما الملايين من الأفغان المتضوِّرين جوعًا، سيموتون. أهؤلاء من «الطالبان»؟ لا، هم ضحايا الطالبان. كثيرٌ منهم هُجِّروا من مكان إلى مكان داخل أفغانستان ومُنِعوا من مغادرتها. لكنّ الطلب الأميركيّ يقول: «حسنًا، لنَمْضِ إلى قتل عدد غير محدَّد من الناس، ربّما الملايين من الأفغان المتضوِّرين جوعًا الذين هم ضحايا الطالبان.» فماذا كانت ردودُ الفعل؟

لقد أمضيتُ اليوم الذي أَعْقب ذلك الطلب وأنا أتحدَّث على الراديو والتلفزيون في عدّة أنحاء من العالم. وواصلتُ إثارة هذا الموضوع. غير أنّ أحدًا في أوروبا أو الولايات المتحدة لم يَسْتطع أن يفكِّر في الردّ بكلمة واحدة. في حين كانت هناك ردودُ أفعالٍ كثيرة في بقيّة أنحاء العالم، بما في ذلك في محيط أوروبا مثل اليونان. كيف تردّ على ذلك؟ تصوَّرْ لو كانت ثمّة قوةٌ من الجبروت بحيث تقول: «لنفعلْ شيئًا يسبِّب مقتلَ مليون أميركيّ جوعًا»؛ أكنتَ ستظنّ أنّ هذه مشكلة خطيرة؟

الإذاعة الأميركيّة العامّة (ناشونال پابليك راديو)، التي شَجَبتْها إدارةُ ريغان في الثمانينيّات بوصفها «إذاعة ماناغو على ضفاف البوتوماك،»* تُعتبر هي أيضًا عند نهاية الطيف الليبراليّ من النقاش الأميركيّ الجدير بالاحترام. في ١٧ أيلول (سبتمبر) سألَ نُوَا أدامز، وهو المضيف في برنامج «كل الأمور في الاعتبار،» أسئلةً من نوع: أيجب أن يُسمح بالاغتيالات؟ أيَنْبغي أن تُعطى وكالةُ المخابرات المركزيّة الأميركيّة هامشًا أوسعَ للحركة؟

يجب ألاّ يُسمح لهذه المخابرات بالقيام بأعمال الاغتيال. لكنّ هذا هو أقلّ ما يجب أن نُطالِبَ به. أيَنْبغي أن يُسمح لهذه المخابرات بتجهيز سيّارة مفخَّخة في بيروت كما سبق أن وصفتُ؟ فذلك لم يَنْتهك [في نظر الأميركان] أيَّ قانون. وهو لا يَقْتصر على هذه المخابرات وحدها. أوَكان يَنْبغي أن يُسمح بتنظيم جيشٍ إرهابيٍّ في نيكاراغوا مهمتُه الرسميّة ـ كما جاء بالحرف على لسان وزارة الخارجيّة الأميركيّة ـ مهاجمةُ «الأهداف الطريّة» أي التعاونيات الزراعيّة والعيادات الصحيّة؟ ما ترانا نسمّي ذلك؟ أوَكان يَنْبغي أن يُسمح ببناء شيء مثل شبكة بن لادن، لا باسمه هو نفسه، بل الشبكة الخلفيّة التي يَسْتند إليها؟ أوَيَنْبغي أن يُسمح للولايات المتحدة بتقديم مروحيّات حربيّة لإسرائيل من أجل القيام باغتيالات سياسيّة؟ إنّ مَنْ فعل ذلك ليس المخابرات الأميركيّة في الواقع، بل إدارةُ كلينتون نفسُها.

أتَسْتطيع باختصارٍ شديدٍ أن تحدِّدَ الأسبابَ السياسيّةَ للإرهاب، وكيف تُدْرَج في النظام العقيديّ الأميركيّ؟

الولايات المتحدة ملتزمة رسميّاً ما يُسمّى «الحروبَ المنخفضةَ الحدّة» low-intensity warfare. هذه هي العقيدة الرسميّة. فإذا أنتَ قرأتَ تعريفَ هذا المصطلح في كتيّبات الجيوش، ثمّ قابلْتَه بتعريف الولايات المتحدة للإرهاب، وجدتَ أنّ التعريفيْن يكادان أن يتطابقا. فالإرهاب هو استخدامُ الوسيلة القاهرة الموجَّهة إلى السكّان المدنيِّين في مسعى لتحقيق أهدافٍ سياسيّةٍ أو دينيّةٍ أو غيرِ ذلك. وهذا يَنْطبق على تفجيرات مركز التجارة العالميّ في ١١ أيلول. ولكنّه أيضًا العقيدةُ الرسميّةُ الأميركيّةُ. لقد ذكرتُ بضعةَ أمثلة. ونَسْتطيع أن نَذْكر أمثلةً أخرى إلى ما لا نهاية: فالإرهابُ، ببساطة، جزءٌ من أعمال هذه الدولة [أميركا].

على هذه الأمور جميعها أن تُعرَفَ جيِّدًا. ومن المعيب أنّ الحال ليست كذلك. على كلِّ مَنْ يريد أن يَعْرف هذه الأمور أن يقرأ كتابًا يضمّ مجموعةً من المقالات نَشَرَها قبل عشرة أعوام ناشرٌ كبيرٌ، وعنوان الكتاب: **إرهاب الدولة الغربيّة**، وهو يَسْتعرض الكثيرَ من الحالات. إنّ هذه أمورٌ يَنْبغي على الناس أن يعرفوها إنْ كانوا يريدون أن يَفْهموا شيئًا عن أنفسهم.

كولورادو

* ـ ماناغوا عاصمة نيكاراغوا. وبوتوماك نهرٌ في واشنطن دي سي. (م)

إرهابهم وإرهابنا❖

إقبال أحمد

في الثلاثينيَّات والأربعينيَّات من القرن العشرين كانت المنظَّمات السريَّة اليهوديَّة في فلسطين تُنْعت بأنَّها «إرهابيَّة.» ثم حصلتْ أمور جديدة. فمع حلول عام ١٩٤٢ كانت الهولوكوست تجري على قدم وساق، ويتشكَّل نوعٌ من التعاطف الليبراليّ الغربيّ مع الشعب اليهوديّ. وفجأةً بات الإرهابيُّون اليهود في فلسطين، الذين كانوا صهاينةً، يوصفون مع حلول عامَيْ ١٩٤٤ و١٩٤٥ بـ «المقاتلين من أجل الحريَّة.» لقد كان رئيسا وزراء إسرائيليَّان على الأقلّ، من بينهما مناحيم بيغن، يوصفان بالإرهابيَّيْن. وتستطيعون أن تجدوا في بعض الكتب ملصقاتٍ تَحْمل صورةَ كلٍّ منهما مذيَّلةً بعبارة: «إرهابيّ. جائزة كذا لِمَنْ يَقْبض عليه.» وكان أعلى مبلغ اطَّلعتُ عليه مكافأةً لمن يأتي برأس الإرهابيّ مناحيم بيغن هو ١٠٠ ألف جنيه إسترلينيّ.

ولكنْ بين عامَيْ ١٩٦٩ و١٩٩٠ احتلَّت منظمةُ التحرير الفلسطينيَّة مسرحَ الأحداث بوصفها منظمةً إرهابيَّةً. ووَصَفَ وليام سافاير، وهو حكيمُ الصحافة الأميركيَّة من جريدة **نيويورك تايمز**، ياسر عرفات مرارًا وتكرارًا بأنَّه «زعيم الإرهاب.» لكنْ في ٢٩ أيلول (سبتمبر) ١٩٩٨ سلاَّني إلى حدٍّ ما أن أرى صورةً لياسر عرفات إلى يمين الرئيس بيل كلينتـــون، وإلى يســـاره رئيسُ الوزراء الإسرائيليّ بنيامين ناتانياهو. كان كلينتون يَنْظر باتجاه عرفات، وكان عرفات يبدو ـ حَرْفيّاً ـ أشبهَ بفأرٍ خنوع. قبل بضع سنوات كان عرفات قد اعتاد الظهور بهيئة متوعِّدة وبمسدَّس مربوط إلى حزامه ذي هيئة متوعِّدة هو أيضًا. أنتم تَذْكرون تيْنك الصورتَيْن، وستَذْكرون الصورةَ التالية.

ففي عام ١٩٨٥ استقبل الرئيس رونالد ريغان مجموعةً من الرجال المُلْتحين. كنتُ في تلك الأيام قد كتبتُ عن هؤلاء الرجال في جريدة **نيويورك تايمز**. كانوا رجالاً ملتحين ذوي هيئاتٍ ضارية، يَعْتمرون عماماتٍ فيَبْدون وكأنَّهم جاءوا من قرنٍ آخر. استقبلهم الرئيس ريغان في البيت الأبيض، ثم تحدَّث إلى الصحافة، فأشار إليهم ـ وأنا على يقين أنّ بعضكم سيَذْكر تلك اللَّحظة ـ وقال: «هؤلاء هم المعادِلون الأخلاقيُّون لآباء أميركا المؤسِّسين.»(١) هؤلاء الرجال كانوا المجاهدين الأفغان! آنذاك كانوا يحاربون، وسلاحُهم في أيديهم، «إمبراطوريَّةَ الشرّ» [الاتِّحادَ السوڤياتيّ]. لقد كانوا المعادِلين الأخلاقيِّين لآبائنا المؤسِّسين!



كان بن لادن عام ١٩٨٥ المعادلَ الأخلاقيّ في أميركا لجورج واشنطن وتوماس جيفرسون!

في آب (أغسطس) ١٩٩٨ أمَرَ رئيسٌ أميركيٌّ آخر بقصفٍ صاروخيٍّ من البحريَّة الأميركيَّة المتمركزة في المحيط الهنديّ بهدف قتل أسامة بن لادن ورجاله في معسكرات أفغانستان. ولا أحبّ أن أُحْرِجكم بأن أذكِّركم بأنّ السيِّد بن لادن، الذي أُطلق عليه ١٥ صاروخًا أميركيّاً أُرْسلتْ إلى أفغانستان، كان قبل أعوام قليلة فقط من هذه الحادثة المعادلَ الأخلاقيَّ لجورج واشنطن وتوماس جيفرسون. ولكنَّه غَضِبَ لأنَّه أُسْقِطَ من مرتبة المعادِل الأخلاقيّ لآبائكم المؤسِّسين، فراح يُفْرغ غضبَه بطرق مختلفة. وسأعود إلى هذا الموضوع بشكلٍ أكثر جديَّةً بعد لحظات.

خصائص المقاربة الرسميَّة للإرهاب

هكذا ترون أنَّني استحضرتُ كلَّ هذه الحكايات لأبيِّن لكم أنَّ مسألة الإرهاب مسألةٌ معقَّدةٌ إلى حدٍّ ما. فالإرهابيُّون يتبدَّلون؛ وهذه هي الخاصيَّة **الأولى** للمقاربة الرسميَّة للإرهاب: ذلك أنَّ إرهابيَّ الأمس بطلُ اليوم، وبطلَ الأمس إرهابيُّ اليوم. وهذا أمرٌ خطير في عالم الصُّوَر المتغيِّرة دومًا، عالمٍ علينا أن نحافظ فيه على رجاحة عقولنا كي نَعْلم ما الإرهابُ وما ليس بإرهاب، وكي نَعْلم ـ وهذا هو الأهمّ ـ أسبابَ الإرهاب وكيف نُوقفه.

النقطة المهمّة **الثانية** هي أنَّ الموقف الرسميَّ المتناقض يَتَجنَّب التعريفات بالضرورة. فإذا لم تكن تَنْوي أن تكون منسجمًا مع

❖ ـ محاضرة بالإنكليزيَّة، بعثها إليَّ الصديق دايڤيد برسميان، للكاتب الباكستانيّ العظيم إقبال أحمد (توفِّي في إسلام أباد في ١١ أيار ١٩٩٩). وقد ألقاها في جامعة كولورادو في بولدر في ١٢ تشرين الأول (أكتوبر) عام ١٩٩٨. والآداب تترجم محاضرة أحمد بعد ثلاثة أعوام على إلقائها لأنَّها تسلِّط الضوءَ على ذهنيَّة «الإرهاب» ذي الصلة الوثيقة بالولايات المتحدة، وعلى شخصيَّة بن لادن الذي التقاه إقبال شخصيّاً. (م)

١ ـ آباء أميركا المؤسِّسون: مندوبو الولايات عند اجتماعهم لتوقيع «الميثاق الدستوريّ» في فيلادلفيا عام ١٧٨٧.

نفسكَ فإنَّكَ لن تَسْتخدم التعريفات. ولقد فَحَصْتُ ٢٠ وثيقةً اميركيَّة رسميَّة عن الإرهاب، ليس ثمّة واحدةٌ منها تعرِّف هذه الكلمة. كلُّها تَشْرح الإرهابَ، تعبِّر عنه بشكل انفعاليّ وسِجاليّ من أجل استثارة عواطفنا بدلاً من ممارسة ذكائنا. سأعطيكم مثالاً واحدًا نموذجيّاً فقط. ففي ٢٥ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٤، تحدَّث جورج شولتز في كنيس پارك آفنيو في نيويورك، وكان يومَها وزيرَ خارجيَّة الولايات المتحدة. كان خطابه طويلاً عن الإرهاب. وفي نشرة وزارة الخارجيَّة عن الإرهاب، وهي من سبع صفحات لا فراغَ بين سطورها، ليس ثمّة تعريفٌ واحدٌ للإرهاب. كلُّ ما نَعْثر عليه هو التالي: «الإرهاب بربريّةٌ حديثةٌ نسمِّيها الإرهاب!» هذا هو التعريف رقم واحد. وأمّا التعريف رقم ٢ فَأَلْمَعُ من سابقه: «الإرهاب شكل من أشكال العنف السياسيّ.» ألستم مدهوشين؟ إنَّه شكلٌ من أشكال العنف السياسيّ، على حدّ قول جورج شولتز وزيرِ خارجيّة الولايات المتحدة! التعريف الثالث هو: «الإرهاب تهديدٌ للحضارة الغربيَّة.» التعريف الرابع: «الإرهاب خَطَرٌ على القيم الروحيَّة الغربيَّة.» الاحَظْتم؟ أتُخْبِرُكُمْ هذه التعريفاتُ أيَّ شيء باستثناء إثارة عواطفكم؟ إنَّهم لا يعرِّفون الإرهابَ لأنَّ التعريفات تتطلّب التزامًا بالتحليل، وبالإدراك الواعي، وبالتقيُّد بمعايير ما من التماسك المنطقيّ. وهذه هي الخاصّيَّةُ الثانيةُ للأدبيّات الرسميَّة عن الإرهاب.

الخاصيَّة **الثالثة** هي أنَّ غياب التعريفات لا يَمْنع المسؤولين الرسميِّين من أن يعمِّموا ليَشْملوا العالَمَ بأجمعه. فهم قد لا يعرِّفون الإرهاب ولكنَّهم مع ذلك يعتبرونه تهديدًا للقيم الأخلاقيَّة في الحضارة الغربيّة، بل تهديدًا للبشريّة وللنظام القويم، ولهذا يجب أن نَسْحقه في جميع أنحاء العالم. إنَّ على انتشارنا، كما يقولون، أن يطول العالَمَ، من أجل أن نَقْتل الإرهابَ. وفي خطاب شولتز نفسه يجيء ما يلي: «ليس هناك شكٌّ في قدرتنا على استخدام القوّة حيث ومتى تُحتاج من أجل مواجهة الإرهاب.» إذن، ليس هناك حدٌّ جغرافيٌّ لمكافحة الإرهاب. وفي يوم واحدٍ ضَرَبَت الصواريخُ أفغانستانَ والسودانَ معًا. هذان البلدان يَبْعدان ٢٣٠٠ ميل الواحدُ منهما عن الآخر، ولكنَّهما قُصِفا بصواريخ يَمْلكها بَلَدٌ يَبْعد حوالى ٨ آلاف ميل.

الخاصيَّة **الرابعة**: مزاعمُ الأقوياء تَشْمل العالَمَ، وهي كليَّةُ المعرفة أيضًا. فلسانُ حالهم: نحن نَعْرف أين هم الإرهابيُّون، ولذلك نَعْرف أين نَضْربهم. لدينا الوسائلُ لنَعْرف ذلك. لدينا أدواتُ المعرفة. نحن عَليمون. يقول شولتز: «نحن نَعْرف الفرقَ بين الإرهابيِّين والمقاتلين من أجل الحريّة، وحين نتطلّع من حولنا لا مشكلةَ لدينا في تمييز هؤلاء عن أولئك.» وحده أسامة بن لادن لا يَعْرف أنَّه كان حليفًا للاميركان ذاتَ يوم، ثم بات عدواً لهم في يوم تالٍ؛ فهذا أمرٌ يُربِكُ بن لادن كثيرًا!* وسأعود إلى قصّته عند نهاية حديثي، وهي قصّة حقيقيَّة.

الخاصيَّة **رقم ٥** للمقاربة الرسميَّة للإرهاب: هذه المقاربة تتحاشى السببيَّة. فهي تقول إنَّه ليس عليكَ أن تَنْظر إلى أسباب صيرورة المرء إرهابيّاً. أسباب؟ أيَّة أسباب؟ ذلك أنّ هذه الأسباب ستستدعي أن نَنْظر إلى هؤلاء الناس الإرهابيِّين وأن نتعاطفَ معهم. هاكم مثالاً آخر. أوردتْ صحيفة **نيويورك تايمز** في ١٨ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٥ أنَّ وزير خارجيَّة يوغوسلاڤيا ـ أتَذْكرون حين كان ثمَّة يوغوسلاڤيا؟ ـ طلَبَ من وزير خارجيَّة الولايات المتحدة أن يأخذ في الاعتبار أسبابَ الإرهاب الفلسطينيّ. تقول الجريدةُ، وأنا الآن أَقْتبس منها، إنَّ وزير الخارجيَّة جورج شولتز «احمرَّ وجهُه قليلاً، ثم ضَرَبَ الطاولة وأَخْبر وزيرَ الخارجيَّة الضيفَ أنْ ليست هناك علاقةٌ للإرهاب بأيّ سبب. نقطة على السطر.» لِمَ البَحثُ عن أسباب؟

الخاصيَّة **رقم ٦** للمقاربة الرسميَّة للإرهاب: الاشمئزاز الأخلاقيّ الذي نَشْعر به حيال الإرهاب يجب أن يكون انتقائيّاً. علينا أن نخاف من إرهاب تلك المجموعات التي لا يوافِقُ عليها المسؤولون. وعلينا أن نوافِقَ على إرهاب المجموعات التي يوافِقُ عليها المسؤولون. ولهذا يقول الرئيس ريغان: «أنا مع الكونترا.» لقد قال ذلك فعلاً. ونحن نَعْرف أنَّ الكونترا في نيكاراغوا كانوا، وفقًا لأيّ تعريف، كلّ شيء إلاّ إرهابيِّين.(1) ولكي تَبْتعد وسائلُ الإعلام عن المسؤولين اهتمّت بالرأي السائد عن الإرهاب!

تسْتبعد المقاربةُ السائدةُ للإرهاب من الاعتبار إرهابَ الحكومات الصديقة. وسأعود إلى هذه المسألة لأنَّها غَفَرتْ ـ من بين ما فعَلَتْ ـ إرهابَ پينوشيه، الذي قَتَلَ واحدًا من أقرب أصدقائي، هو أورلاندو لوتولييه، وغَفَرَتْ إرهابَ ضياء الحقّ، الذي قَتَلَ عددًا كبيرًا من أصدقائي في باكستان. كلُّ ما أودّ قولَه لكم ـ من حساباتي الجاهلة ـ أنَّ نسبة الأشخاص الذي قُتِلوا بسبب إرهاب الدولة الذي مارسه ضياءُ الحقّ، وپينوشيه، والنمطُ الأرجنتينيّ والبرازيليّ والأندونيسيّ من الإرهاب، إلى القتل الذي ارتكبتْه منظَّمةُ التحرير الفلسطينيّة وغيرُها من المنظّمات الشبيهة لَهي على أقلّ تقدير مئةُ ألف قتيل إلى قتيلٍ واحد. هذه هي النِّسْبة!

لكنَّ التاريخ للأسف يَعْترف، ويُبْرز إلى الضوء، القوّةَ لا الضعفَ. ولذلك أُبرزتْ إلى الضوء، تاريخيّاً، المجموعاتُ المهيمِنةُ. فزمنُنا نحن، أي الزمنُ الذي بدأ بيومنا هذا [١٢ تشرين الأول/أكتوبر] الذي يُصادف ذكرى اكتشاف العالم الجديد عام ١٤٩٢ على يد كولومبوس، زمنٌ من الهولوكوستات المذهلة التي لم تُدَوَّنْ [في التاريخ الرسميّ للأقوياء]. لقد مُحِيتْ حضاراتٌ عظيمة: أُفْنِيَ

* ـ واضح أنَّ الكاتب يقول ذلك على سبيل السخرية. (م)



نصف إنتاج الأدوية في السودان دُمّر بفعل الضربة الأميركيّة عام ١٩٩٨

شَــعْبُ المايا، وشــعبُ الإينكا، وشــعبُ الأزتك؛(١) أُفْنِيَ الهنودُ الأميركيُّون والهنودُ الكنديُّون كلُّهُم. لم تُسْمَعْ أصواتُهم، إلى يومنا هذا، بشكلٍ كامل. صوتهم بدأ يُسْمَعُ، ليس ثمّة شكٌّ في ذلك، ولكنّه لا يُسْمع إلاّ حين تُعاني القوّةُ المهيمِنة، حين يبدو أثرٌ وإنْ ضئيل من الكُلْفة التي تُجبِر تلك الشعوبُ أعداءها على دَفْعها، كأنْ يُقتَلَ واحدٌ مثلُ كاستر أو يحاصَرَ آخرُ مثلُ غوردون.(٢) فعندها فقط يَعْلم الناسُ أنّ هناك هنودًا يحاربون، وأنّ هناك عربًا يحاربون ويموتون.

النقطة الأخيرة التي سأتحدّث عنها في هذا القسم هي أنّ سياسة الولايات المتحدة في فترة الحرب الباردة رَعَت الأنظمةَ الديكتاتوريّةَ واحدًا تلو الآخر. فسوموزا، وباتيستا، وجميعُ أنواع الطغاة كانوا أصدقاء لأميركا. أنتم تَعْرفون هذا. وكان ثمّة سببٌ لذلك. لستُ أنا ولا أنتم مسؤولون عن ذلك. لسنا مسؤولين عن دعم الكونترا في نيكاراغوا، ولا المجاهدين في أفغانستان، ولا الآخرين في السلڤادور، إلخ.

دوافع الإرهاب

والآن لننظرْ إلى الجهة المقابلة. ليس ثمة في الجهة المقابلة أيضًا خيرٌ كثير. وعليكم ألاّ تتخيّلوا أنّني جئتُ لأمْدح الجهةَ المقابلة! لكنْ لا تَنْسوا التوازنَ، ولا تَنْسوا اللاتوازنَ، واسألوا أنفسكم أولاً: «ما هو الإرهاب؟» يجب أن تكون مهمّتُنا الأولى هي تعريفَ هذا الشيء اللعين، أن نسمِّيه باسمه الحقيقيّ، أن نَصِفَه وصفًا ما مختلفًا عن أنّه «المعادلُ الأخلاقيّ لآبائنا المؤسِّسين» أو أنّه «عارٌ أخلاقيٌّ على الحضارة الغربيّة.» سأَنْقل لكم ما وَرَدَ في **معجم وبستر لطلاّب الكليّات**: «الرعب terror هو خوفٌ حادٌّ وبالغ.» ويورد المعجم كلمتيْ «مُرْهِب» و«إرهاب» فيقول: «استخدام أساليبُ مُرْهِبة/إرهابيّة terrorizing للحُكْم أو لمقاومةِ الحُكْم.» هذا التعريف البسيط ذو فضيلة عظيمة واحدة، وهي الإنصاف. فهو يركّز على استخدام العُنفِ القاهر، العنفِ الذي يُستعمَل بشكلٍ غيرِ شرعيّ، خارج إطار الدستور، من أجل الإكراه. وهو تعريفٌ صحيح لأنّه يُحاكِمُ الإرهابَ بما هو حقّاً، سواء أكان مرتكبُه من الحكومات أم من الأفراد.

١ ـ المايا: شعب هنديّ من شعوب أميركا الأصليّة عاش قبل غزو كولومبوس، وعُرف بحضارته الرفيعة. الإينكا: شعبٌ هنديّ من شعوب اميركا الأصليّة أيضًا، اسّس إمبراطوريّةً في البيرو (حوالى العام ١٤٠٠) قبل الغزو المذكور. الأزتك: من الشعوب النهواتليّة، أسّس إمبراطوريّةً مهمّةً في مكسيكو الوسطى قبل أن يحتلّها كورتيز عام ١٥١٩. (م)

٢ ـ جورج أرمسترونغ كاستر (١٨٣٩ ـ ١٨٧٦): جنرال أميركيّ قاتَلَ الهنود. قُتل هو وكلُّ رجاله (وعددهم ٢٦٦) في إحدى المعارك. شارلز جورج غوردون (١٨٣٣ ـ ١٨٨٥): جنرال بريطانيّ. كان حاكمًا إداريًّا في مصر والصين. قتله ثوارُ السودان. (م)

الاحظتُم شيئًا؟ لا مشاعرَ انفعاليّةً في هذا التعريف. فهو لا يتحدّث ما إذا كان سببُ الإرهابِ مُحِقّاً أو غيرَ مُحقّ. بل يتحدّث عن الإجماع، والقُبول، وغيابِ الرضى (القَهْر)، والشرعيّة، وغيابِ الشرعيّة، والدستوريّة، وغيابِ الدستوريّة. ولماذا يكون علينا أن نَتْرك الانفعالات جانبًا؟ لأنّ الانفعالات تتغيّر، ولا تغيّر. لقد حدَّدتُ في عملي عدّة أنواع من الإرهاب. **الأول**: إرهابُ الدولة. **الثاني**: الإرهابُ الدينيّ، أي الإرهابُ الذي يُلْهِمُه الدِّينُ، كقتل الكاثوليك للبروتستانت، والسُّنَّةِ للشيعة، والشيعةِ للسُّنة ـ يا إلهي! ـ ويمكن أن تسمُّوه «الإرهابَ المقدَّس» إنْ شئتم. **الثالث**: إرهابُ الجريمة، مثل إرهاب المافيات. **الرابع**: الإرهاب المَرَضيّ. أنتَ مريض. تريد اهتمامَ العالم كلِّه. عليكَ أن تَقْتل رئيسًا للجمهورية. وستفعل. وقد تَحْتجز باصًا. **الخامس**: الإرهاب الذي تمارسه المعارضة أو يمارسه فريقٌ خاصّ، هنودًا أو فيتناميِّين أو جزائريِّين أو فلسطينيِّين أو من جماعة بادرْ ـ ماينهوف [الألمانيّة] أو الألوية الحمراء [الإيطاليّة]. لا تَنْسوا هذه الأنواعَ الخمسةَ من الإرهاب. ولا تَنْسوا أمرًا آخر إضافيّاً: وهو أنّ هذه الأنواع قد تتلاقى. فقد تبدأ بإرهابٍ احتجاجيّ، ثم يُجنّ جنونُك، فتصبح مَرَضيّاً، وتواصِل إرهابَك.

إنّ الإرهابات قد تتلاقى. فإرهابُ الدولة قد يتّخذ شكلَ الإرهاب الذي تقوم به جماعاتٌ خاصة. نحن نَعْرف، مثلاً، عصاباتِ القتل في أميركا اللاتينيّة أو باكستان. هناك، الحكومة هي التي وَظَّفتْ أفرادًا لقتل خصومها. ليس الأمر رسميّاً تمامًا هناك؛ بل هو مُخَصْخَص! وقد يُجنّ الإرهابيُّ السياسيُّ ويصبح مَرَضيّاً. وقد يَنْخرط المجرمُ في السياسة. ففي أفغانستان، وفي أميركا الوسطى، وَظَّفَتْ وكالةُ المخابرات المركزيّة الأميركيّة في عمليّاتها السريّة باعةَ المخدِّرات. غالبًا ما تَخْتلط المخدِّراتُ بالبنادق: فالتهريبُ يكون لكلّ شيء في الغالب.

من بين أنواع الإرهاب المذكورة لا يتمّ التركيزُ [في الإعلام الرسميّ] إلاّ على نوع واحد، هو أقلُّ الأنواع كلفةً من حيث ضحاياه البشريّةُ والماديّةُ. أكبرُ الأنواع كلفةً هو إرهاب الدولة. يليه الإرهابُ الدينيّ، مع أنّ هذا تراجَعَ نسبيّاً في القرن العشرين ـ وأكلافُه هائلةٌ إنْ قرأتم التاريخَ. يلي ذلك الإرهابَ من جهة الكُلْفة إرهابُ الجريمة. وبعده الإرهابُ المَرَضيّ؛ وقد بيَّنتْ دراسة لشركة «راند» قام بها برايان جَنْكِنْز أنّ ٥٠٪ من أعمال الإرهاب التي ارتُكبتْ خلال عشر سنوات تَنْتهي بعام ١٩٨٨ لم يَكُنْ لها أيُّ سبب سياسيّ على الإطلاق. لا سياسة: فقط جريمةٌ ومَرَض. إنّ التركيز الإعلاميّ هو إذن على إرهاب واحدٍ، هو الإرهاب السياسيّ كالذي تمارسه منظمة التحرير الفلسطينيّة، وبن لادن، ونحوُهما. لكنْ لماذا يقوم مثلُ هؤلاء بهذا العمل؟ وما الذي يحرّك الإرهابيّ؟

سأرمي إليكم بالدوافع سريعًا. أولاً: حاجةُ الإرهابيّ إلى أن يُسْمَع. تصوَّروا، نحن نتعامل مع مجموعةٍ أقليّة، هي الإرهابيّ السياسيّ أو الخاصّ. عادةً، وهناك استثناءات طبعًا، ثمّة جهدٌ يَبْذله المرء لكي يُسْمِع همومَه، لكي يُسْمِع أشجانَه للناس. حين لا يَسْمعونها، تتحرك أقليّةٌ ما، فتصفِّقُ الغالبيّةُ لها استحسانًا. خُذ الفلسطينيِّين مثلاً، الذين يُعَدُّون قمّةَ الإرهاب في زمننا. هؤلاء هُجِّروا عام ١٩٤٨. وبين عام ١٩٤٨ ومنتصف الستينيّات ذهبوا إلى كلّ محكمة في العالم، وقَرعوا كلَّ بيتٍ في العالم. فقيل لهم إنّهم هُجِّروا لأنّ إحدى الإذاعات العربيّة طلبتْ منهم أن يَرْحلوا عن أرضهم؛ وهذه كذبة. لم يستمع أحد إلى الحقيقة التي يقولها الفلسطينيُّون. ولذا اخترعوا في النهاية نوعًا جديدًا من الإرهاب، هو اختراعُهم هُمْ بالمعنى الحرفيّ للكلمة، وأَقْصد: خَطْف الطائرات. وبين ١٩٦٨ و١٩٧٥ حَمَلوا العالَمَ من أُذنيْه. جَرُّونا جرّاً، وقالوا: «اسمعوا. اسمعوا.» وسَمِعْنا. ومازلنا إلى الآن لَم نُنْصِفْهم، ولكنّنا على الأقلّ نَعْرف أنّهم موجودون. بل إنّ الإسرائيليِّين أنفسهم يُقرّون بذلك. تذكَّروا أنّ غولدا مائير، رئيسةَ وزراء إسرائيل، قالت عام ١٩٧٠ أنْ لا وجود للفلسطينيِّين. ولكنّهم موجودون اليوم حقّاً، ونحن [الإسرائيليِّين والأميركيِّين] نَغشُّهم في أوسلو. على الأقلّ ثمّة اليوم أشخاصٌ لنغُشَّهم! لا نستطيع أن نرميهم خارجًا هكذا. وهكذا نرى أنّ حاجة «الإرهابيّ» لأن يُسْمَعَ أمرٌ ضروريّ. وهذا هو الدافع الأوّل.

ثانيًا: إنّ مزيجًا من الغضب والعجز يُنْتج حاجةً ملحّةً إلى الضَّرب العشوائيّ. أنتَ غاضب. وتَشْعر بالضعف. وتريد أن تعاقِب. تريد أن تُنْزل بمَنْ ضَرَبَكَ عدالةً جزائيّةً. تُخْبرنا تجاربُ العنف الذي يمارسه الفريقُ القويُّ أنّها حوّلت الضحايا إلى إرهابيِّين. فقد ثَبَت أنّ الأطفال الذين تعرَّضوا للضرب يصبحون أهلاً يؤذون أولادَهم، ويَغْدون بالغين عنيفين. أنتم تَعْرفون ذلك. وهذا ما يَحْدث للشعوب وللدول: حين تُضْرب تَردُّ بالضرب. إنّ إرهاب الدولة غالبًا ما يَسْتَوْلِد إرهابًا جماعيّاً. أَتَذْكرون أنّ اليهود لم يكونوا إرهابيِّين قبل الهولوكوست؟ لم يُعْرَفْ عن اليهود بشكل عامّ أنّهم ارتكبوا الإرهابَ إلاّ أثناء الهولوكوست وبعدَها. وتبيِّن معظمُ الدراسات أنّ غالبيّة أعضاء أسوإ تنظيميْن إسرائيليَّيْن في إسرائيل أو فلسطين، وهما عصابتا الستِرن والإرْغون، كانوا مهاجرين من أكثر البلدان عداءً للساميّة في أوروبا الشرقيّة وألمانيا. وبالمِثْل، فإنّ الشبّان الشيعة في لبنان، أو الفلسطينيِّين من مخيَّمات اللاجئين، هم شعبٌ مضروب. ولهذا يصبحون عنيفين جدّاً. إنّ الغيتوات عنيفةٌ من داخلها. وتصبح عنيفةً ضدّ الخارج حين يكون هناك هدفٌ خارجيٌّ واضحٌ يُمْكن تعيينُه، عدوٌّ تستطيع الغيتواتُ أن تقول عندها: نعم، هذا هو الذي آذاني. ثم تَضْربه.

ثالثًا: إنّ المثال أو القُدْوة أمرٌ سيِّئ. ذلك أنّ المثال يَنْتشر. فمثلاً تمّ الإعلانُ الواسعُ عن خطفِ طائرة TWA في بيروت. بعد هذا الخطف حصلتْ محاولاتُ خطفٍ في ٩ مطارات أميركيّة مختلفة؛ فثمّة مجموعات أو أفراد يَقْتدون بآخرين. والمثالات الأخطر هي التي تقدِّمها الحكوماتُ. فحين تَنْخرط الحكوماتُ في الإرهاب تقدِّم

قُدواتٍ عُظْمَى تُحْتذى. وحين تَنْخرط في مساعدة الإرهاب تقدِّم مجموعةً أخرى من القُدوات.

رابعًا: إنَّ غياب الإيديولوجيا الثوريّة أمر مركزيّ في الإرهاب الذي تمارسه الضحيّة. فالثوريُّون لا يَرْتكبون إرهابًا لاعقلانيّاً. ومَنْ كان منكم على أُلفـةٍ بالنظريّة الثـوريّة يَعْلَم السِّـجـالاتِ والنِّزاعـاتِ والجدالاتِ والمعاركَ في صفوف المجموعات الثوريّة في أوروبا، كالنزاع بين الفوضويِّين والماركسيِّين مثلاً. لكنَّ الماركسيِّين ما انفكُّوا يحتجُّون بأنَّ الإرهاب الثوريّ، إنْ قُيِّضَ للمرء أن يَشْترك فيه، يجب أن يكون انتقائيّاً على المستويَيْن السوسيولوجيّ والنفسيّ. لذا كانوا يَحضُّون على عدم خطف الطائرات، وعدم احتجاز الرهائن، وعدم قتل الأطفال ـ بحقّ السماء! أَوَتَذْكرون أنَّ الثورات العظيمة، كالثورة الصينيّة والڤيتناميّة والجزائريّة والكوبيّة، لم تَنْخرطْ أبدًا في إرهاب الخطف؟ صحيح أنَّها مارست الإرهاب، ولكنّه كان انتقائيّاً إلى درجةٍ عالية، وسوسيولوجيّاً إلى حدٍّ كبير. لقد كان إرهابًا يَبْعث على الأسى، ولكنّه كان ذا طبيعةٍ منظّمةٍ ومحدودةٍ جداً وانتقائيّة. خلاصةُ الأمر أنَّ غياب الإيديولوجيا أمرٌ مركزيّ في ظاهرة الإرهاب الضَّحَويّ.

سؤالي الأخير هو: هذه الظروف وُجدتْ منذ زمن طويل، فلماذا هذا الهيجانُ في الإرهاب السياسيّ الذي ينفِّذه أفرادٌ؟ لماذا هناك عملياتٌ كثيرةٌ من هذا النوع، ولماذا هي مرئيّةٌ إلى هذا الحدّ؟ الجواب هو التكنولوجيا الحديثة. فأنتَ [الإرهابيُّ الفَرْد] ذو قضيّة، وتَستطيع أن تُوصلها إلى الآخرين من خلال الراديو والتلفزيون. سيتدفّقون إليك إنْ أنتَ اختطفتَ طائرةً واحتجزتَ ١٥٠ رهينةً أميركيّة. كلُّهم سيستمعون إلى قضيّتكَ. في يدك سلاحٌ حديثٌ تستطيع أن تُطْلِقَ منه مسافة ميلٍ كامل. هم لا يستطيعون أن يَصلوا إليك. كما أنَّ لديك وسائلَ الاتِّصال الحديثة [التلفزيون والراديو]. وحين تَضَع القضيّةَ، إلى جانب وسيلة القهر، وأداةِ الاتِّصال، تكون السياسةُ قد صُنِعتْ. صار نوعٌ جديدٌ من السياسة مُمْكنًا.

نصيحتي لأميركا

في مواجهة هذا التحدِّي مازال الحكّام في بلدٍ تلوَ البلد يَسْتَخْدمون الوسائلَ التقليديّة، المتمثِّلةَ في إطلاق الصواريخ أو نحوها. الإسرائيليُّون فخورون جداً بذلك. وكذلك الأميركان. وبات الفرنسيُّون فخورين جداً كذلك. والآن الباكستانيُّون فخورون بذلك أيضًا، فهم يقولون: رجال الكوماندوس التابعون لنا هم الأفضل. ولكنْ، بصراحة، لن يَنْفع ذلك كلُّه. فثمّة مشكلةٌ مركزيّةٌ في عصرنا، وهي أنَّ العقول السياسيّة متجذِّرةٌ في الماضي، في حين أنَّ الأزمنة الحديثة تُنْتِجُ حقائقَ جديدة. خلاصة الأمر، إذن، ما هي نصيحتي لأميركا؟



لم تأتِ قـواتٌ أجنبيّـة إلى السعوديّة، حيث مكّة والمدينة، قبل ١٩٩٠

أولاً: تجنَّبي المعاييرَ المزدوجةَ القصوى. إذا كنتِ ستمارسين معاييرَ مزدوجةً، فستجازين بمعايير مزدوجة. لا تستخدمي هذه المعايير. لا تتغاضي عن الإرهاب الإسرائيليّ أو الإرهاب الباكستانيّ أو الإرهاب النيكاراغويّ أو الإرهاب السلڤادوريّ من جهة، لتعودي بعدها للتذمُّر من الإرهاب الأفغانيّ أو الإرهاب الفلسطينيّ من جهة ثانية. هذا التصرُّف لا يُجْدي. حاولي أن تكوني عادلة. لا يُمْكن قوةً عُظْمى أن تروِّج الإرهابَ في مكان وتتوقَّعَ ـ بكامل عقلها! ـ أن تثبِّطَ عزيمةَ الإرهاب في مكانٍ آخر. هذا أمرٌ لا يُجْدي نفعًا في هذا العالم المتقلِّص.

ثانيًا: لا تتغاضي عن إرهاب حلفائك. دينيهمْ. حاربيهمْ. عاقبيهمْ. ورجاءً، تجنَّبي وحاذري العملياتِ السريّةَ وأعمالَ الحرب «ذاتَ الحدّة المنخفضة.» فهذه العمليّات تُنْتج أرضًا خصبةً للإرهاب وللمخدِّرات. إنّ العنف والمخدِّرات تُسْتَوْلَدُ هناك. لقد صنعتُ فيلمًا عن بنْية العمليّات السريّة، عنوانُه «التعامل مع الشيطان،» وقد أحبَّه الناسُ في أوروبا كثيرًا. فيه بيَّنتُ أنَّه حيث تكونُ العملياتُ السريّةُ ثمّة مشكلةُ مخدِّراتٍ مركزيّةٌ. فبسبب بنْية هذه العمليّات السريّة باتت أفغانستان وڤيتنام ونيكاراغوا وأميركا الوسطى أماكنَ مضيافةً لتجارة المخدِّرات. إذن، تجنَّبي هذه العمليّات. تخلَّيْ عنها. إنَّها لا تُجْدي نفعًا.

ثالثًا: رجاءً، ركِّزي على الدوافع، وساعدي في تحسينها. حاولي أن تنظري إلى الدوافع وأن تحلّي المشاكل. لا تركِّزي على الحلول العسكريّة. لا تَسْعي وراء الحلول العسكريّة. إنَّ الإرهاب مشكلة سياسيّة. فاسْعي وراء الحلول السياسيّة. الديبلوماسيّة تُجْدي. خُذي مثالاً الهجومَ الأخيرَ على بن لادن [عام ١٩٩٨].(١) أنتِ لا تعلمين مَنْ تهاجمين.

الأميركان يقولون إنَّهم يَعْلَمون، ولكنَّهم لا يَعْلَمون. حاولوا قتلَ القذّافي، ولكنَّهم قتلوا ابنتَه ذاتَ الأعوام الأربعة. الطفلة المسكينة لم تَفْعل شيئًا، والقذافي مازال حيّاً يُرْزق. وحاولوا أن يَقْتلوا صدّام حسين، فقتلوا ليلى بن عطّار، وهي فنّانة بارزة وامرأة بريئة. ثم حاولوا أن يَقْتلوا بن لادن ورجالَه، فلم يمتْ واحدٌ منهم بل مات خمسةٌ وعشرون شخصًا آخرون. وحاولوا أن يدِّمروا

١ ـ للتفصيل تُراجع مقابلةٌ مع تشومسكي في الآداب ٩/١٠، ١٩٩٨. (م)

مصنعًا للمواد الكيميائيّة في السودان، والآن يُقِرُّون بأنّهم دمّروا مصنعًا بريئًا: نصفُ إنتاج الأدوية في السودان دُمِّر بفعل الضربة، ولم يُدمَّر مصنعٌ كيميائيّ. إنتِ يا أميركا لا تَعْلمين. تظنّين أنّكِ تَعْلمين.

أربعةٌ من صواريخكِ سقطتْ في باكستان. واحدٌ أصيب بأضرارٍ طفيفة، واثنان دُمِّرا تمامًا، والأخيرُ سقط سليمًا. عشرة أعوام والحكومةُ الأميركيّةُ تُحاصِر باكستان لأنّ باكستان تحاول ـ وبحماقةٍ ـ أن تبنيَ أسلحةً نوويّةً وصواريخ، ففرضتْ أميركا حصارًا تكنولوجيّاً على بلدي. ولكنّ صاروخًا واحدًا بقي سليمًا. فماذا تظنّون أنّ المسؤول الباكستانيّ الحكوميّ قال لـ **واشنطن پوست**؟ لقد قال: إنّ هذا الصاروخ هديّةٌ من الله [الجمهور يَضْحك]. قال: كنّا نريد التكنولوجيا الأميركيّة، والآن جاءتنا هذه التكنولوجيا، وعلماؤنا يَفْحصون هذا الصاروخ بعناية شديدة. إذن، الصاروخ سَقَطَ في الأيدي الخطإ. ولذا لا تفعلي ذلك. ابحثي عن الحلول السياسيّة لا العسكريّة؛ فهذه الأخيرة تسبِّب من المشاكل أكثرَ ممّا تَحُلّ.

رابعًا: رجاءً، حاولي أن تعزِّزي وأن تقوّي من هيكليّة القانون الدوليّ. كانت ثمّة مَحْكمةٌ جزائيّةٌ في روما، فلماذا لم يَذْهب الأميركان إليها أولاً لكي يَحْصلوا على تفويضٍ منها ضدّ بن لادن، إنْ كانت لديهم بعضُ الأدلّة؟ خذي تفويضًا، ثم لاحقيه. على المستوى العالميّ نفِّذي قرارات الأمم المتحدة. نفِّذي قرارات محكمة العدل الدوليّة. فهذه الأحاديّة تَجْعلنا نَبْدو أغبياء جدّاً، وتجعل كلَّ هذه المؤسّساتِ الدوليّة تبدو أصغرَ مقارنةً بنا.

[انتهت محاضرةُ إقبال أحمد. وجاءت فترة الأسئلة. فسئل عن قصته مع بن لادن فأجاب:]

قال أحدُ الحاضرين إنّني ذكرتُ أنّني سأتطرّق إلى قصة بن لادن، وهو الرجل السعوديّ الموجود في أفغانستان، ولكنّني لم أفعلْ. وطَلَبَ مني أن أُفَصِّل بعضَ الشيء. إنّ مغزى قصة بن لادن شبيهٌ تقريبًا بمغزى قصة الشيخ عمر عبد الرحمن، الذي اتُّهِم ودِينَ بتشجيع نَسْف مركز التجارة العالميّ في مدينة نيويورك. ونشرتْ مجلةُ **ذا نيويوركر** مقالاً طويلاً عنه. والمغزى هو نفسه مغزى قصة ايمَل كَنْسي، وهو الباكستانيّ البالوشيّ الذي دِينَ بقتل عميليْن في جهاز المخابرات المركزيّة الأميركيّة. فلأحاولْ أن أختصر هنا.

كلمة «الجهاد» ليست تمامًا كما تُرجمتْ آلافَ المرّة إلى الإنكليزيّة بـ «الحرب المقدّسة.» «الجهاد» كلمة عربيّة تعني الكفاح. قد يكون كفاحًا بالعنف، أوْ بغير وسائل العنف. هناك نوعان: جهاد كبيرٌ وجهاد صغيرٌ. الجهاد الصغير يتضمّن عنفًا. وأمّا الكبير فصراعٌ مع الذات. ذكرتُ هذا لأنّ الجهاد كظاهرة عالميّةٍ عنفيّةٍ اختفى من التاريخ الإسلاميّ في الأعوام الأربعمئة الأخيرة، ولكنْ أعيد إحياؤه فجأةً بمساعدةٍ أميركيّةٍ في الثمانينيّات. فحين تدخّل الاتّحادُ السوفياتيّ في أفغانستان رأى ضياءُ الحقّ، وهو الديكتاتور العسكريّ لباكستان التي تتاخِم أفغانستان، فرصةً سانحةً لشنّ «الجهاد» هناك ضدّ الشيوعيّة الملحدة. ورأت الولاياتُ المتحدة فرصةً جاءتها من الله لتعبئةِ مليارِ مسلم ضدّ ما أسماه ريغان «إمبراطوريّةَ الشر.» فبدأت الأموالُ الأميركيّةُ بالتدفّق. وشرع عملاءُ المخابرات المركزيّة الأميركيّة بالذهاب إلى جميع أنحاء العالم الإسلاميّ لتنظيم النّاس ليحاربوا في معركة الجهاد العظيمة. كان بن لادن واحدًا من أفضل المجنَّدين الأوائل. لم يكن عربيّاً فحسب، بل سعوديّاً أيضًا. ولم يكن سعوديّاً فقط، بل مليونيرًا كبيرًا وعلى استعداد لأن يَدْفع مالَه الخاصّ لدعم القضيّة. وراح بن لادن يجول في المنطقة ينظِّم الناسَ لـ «الجهاد» ضدّ الشيوعيّة.

التقيتُ بن لادن أوّلَ مرّةٍ عام ١٩٨٦. كان قد نصحني بلقائه مسؤولٌ أميركيٌّ لا أعلم إنْ كان عميلاً [للمخابرات الأميركيّة] أم لا. كنتُ أتحدّثُ مع هذا المسؤول، فقلتُ: «مَنْ هم العربُ هنا المثيرون جدّاً للاهتمام؟» وقصدتُ بـ «هنا» أفغانستان وباكستان. أجاب: «عليكَ بلقاءِ أسامة.» ذهبتُ لرؤية أسامة. هناك كان: غنيّاً، يأتي بالمجنَّدين من الجزائر، من السودان، من مصر، مثله مثل الشيخ عبد الرحمن. هذا الرجل كان حليفًا لأميركا. وبقي حليفًا لها. ولكنّه تحوّل عنها في لحظةٍ محدَّدة. ففي عام ١٩٩٠ ذهبت الولاياتُ المتحدة بقوّاتها المسلّحة إلى السعودية. والسعوديّة هي حيث مكة والمدينة المقدّستان لدى المسلمين. لم تأتِ قواتٌ أجنبيّةٌ إلى هناك من قبل، ولكنّها ذهبتْ عام ١٩٩٠ أثناء حرب الخليج باسم مساعدة السعودية في هزيمة صدّام حسين. أنذاك بقي بن لادن صامتًا. هُزِم صدّام، غير أنّ القوات الأميركيّة بقيتْ في أرض الكعبة. فكَتَبَ بن لادن رسالةً تلوَ الأخرى يقول: «لِمَ أنتم هنا؟ أُخْرجوا! لقد جئتم لتساعدوا، ولكنّكم بقيتم.» وفي نهاية المطاف بدأ بن لادن الجهادَ ضدّ المحتلّين الجدد. والمهمّة الجديدة التي نَذَر نفسَه لها هي إخراج القوات الأميركيّة من السعوديّة. وكانت مهمّته الأولى هي إخراج القوات الروسيّة من أفغانستان. أرأيتم ما عنيتُه سابقًا حين تحدّثتُ عن العمليّات الأميركيّة السريّة؟

النقطة الثانية التي يجب أن نَذْكرها عن بن لادن هو أنّه من شعبٍ قَبَليّ. لا يهمّ إنْ كان مليونيرًا. فأَعْرافُهم الأخلاقيّة هي أعرافٌ قبليّة، وتتلخّص بكلمتين: الوفاء والثأر. أنتَ صديقي، فاحْفَظْ عهدَكَ أكنْ وفيّاً لك. فإذا خنتَ عهدَك سلكتُ طريقَ الثأر. وبالنسبة إلى بن لادن، أميركا خانت عهدَها. لقد خانه الصديقُ الوفيُّ. خانكَ ذاك الذي حلفتَ بدمكَ أن تكون وفيّاً له. ولهذا سيلْحقك، هو وإخوانه، يا أميركا. بل سيفعلون ما هو أعظمُ بكثير. فهؤلاء هم دجاجُ حربِ أفغانستان يعودون إلى قُنِّهم! ولهذا قلتُ بضرورة توقُّفِ العمليات السريّة. فهناك ثمنٌ مرتبطٌ بهذه العمليات لا يستطيع الشعبُ الأميركيُّ حسبانَه، ولا يُدْركه مَنْ كان من طينة كيسنجر لأنّه لا يَمْتلك معرفةً بالتاريخ تؤهِّله لذلك.

كولورادو

أقنعة الفرنكفونيّة

ملف من إعداد: كيرستن شايد وسماح إدريس

ما جذور الفرنكفونيّة؟ أهي حقّاً مجموعةُ قيم ومؤسَّسات تَطْمح إلى التنوُّع الثقافيّ، أم «لوزةٌ مُرّةٌ مغطّاةٌ بالشوكولاتة» كما يقول راوول مارك جنار لـ الآداب ولا يهمّها إلاّ حمايةُ المصالح الاقتصاديّة الفرنسيّة؟

أيّ ارتباط بين الفرنكفونيّة المؤسساتيّة والمشاعرِ الفرنسيّة المغتاظة من التدخُّل التجاريّ الأميركيّ، و«الإمبرياليّةِ السينمائيّةِ الأميركيّة،» والهيمنةِ الثقافيّة على «التقاليد المطبخيّة» ذاتها كما يأتي في مقال دايڤيد ألوود؟

أثمة ترابطٌ بين الفرنكفونيّة وأفكار اليمين اللبنانيّ من أجل مزيدٍ من التشويش على عروبة لبنان، كما يَسْتنتج أسعد أبو خليل؟

هل بالإمكان أن تستفيد دولُ الجنوب من وجود تجمُّع دولٍ وجالياتٍ فرنكفونيّة للوقوف في وجه العولمة الأميركيّة؟ ولكنْ هل يَقف الاتّحادُ الأوروبيّ أصلاً في وجه الهيمنة الأميركيّة على مؤسَّسات العولمة، وعلى رأسها منظمة التجارة العالميّة؟ بل هل تتعامل الدولُ الفرنكفونيّة الثريّة بديموقراطيّةٍ وإنسانيّةٍ وتفهُّمٍ مع الدول الفرنكفونيّة الأقلّ ثراءً؟

هذه بعض الأسئلة من بين عشرات أخرى يحاول هذا الملفّ أن يجيب عنها، أو أن يوفِّرَ أُسسًا للإجابة عنها، سواء عُقدتْ قمةُ الفرنكفونيّة في بيروت في موعدها (أواخر تشرين الأول ٢٠٠١) أو أُجِّلتْ.

الآداب

اللاأميركيَّة الفرنسيَّة* وماكدونالدز

دايڤيد ألوود

ترجمة: سماح إدريس

«وُلدتُ في بلادٍ روحُها وسكّانُها ومنتوجاتُها متنوِّعة، ومتعدِّدة، ومتغيِّرة، وبارعة. من الحليب، ذلك الغذاءِ البسيطِ والأوّليّ، نَعْرف نحن الفرنسيِّين كيف نَصْنع أكثرَ من ١٠٠ نوع من الأجبان. وكلُّها جيِّدة، وصحيَّة، وقويَّة، وغنيَّة، ومسلِّية. وكلُّها ذاتُ تاريخ، وشخصيَّة، ودَوْر. في هذه البضاعة المعروضة وحدها أتعرَّفُ على عبقريَّةِ بلادي، ومنها أَفْهم أنَّ بلادي أَنْجبتْ عددًا ضخمًا من الرجال العظام في كل المجالات المهنيَّة... إنَّني أنتمي إلى شعبٍ من الفلاّحين زَرَعَ بحبٍّ طوالَ قرونٍ ٥٠ نوعًا مختلفًا من الخوخ، تَجِدُ في كلِّ واحدٍ منها مذاقًا لذيذًا لا يُمْكن أن يُقارنَ بغيره.»

كَتَب دُوهامِل[1] هذه الكلمات ضِمْنَ خطبةٍ لاذعةٍ ليحذِّر الأوروبيِّين، والفرنسيِّين بصورة خاصة، من أنَّهم ما لم يَتَّخذوا خطواتٍ لحماية تقاليدهم وقيمهم وهويّاتهم فإنَّ نظام التصنيع المتقدّم الذي أنْتجه التحديثُ في أميركا سيَطْغى عليها جميعًا. وبعد سبعين سنة من ذلك التحذير مازالت المعركةُ ذاتُها تخاض، ولكنْ هذه المرّة من قِبَلِ قائدِ مزارعين هو جوزيه بوڤيه الذي حَطَّمَ بشاحنته في آب (أغسطس) ١٩٩٩ أحدَ مطاعم ماكدونالدز قبل افتتاحه في بلدته Millau، ليَغْدوَ على الفور تقريبًا بطلاً قوميًا. وقد أُوقِفَ بوڤيه فترةً وجيزة، ثم قاد وفدًا من مؤيِّديه إلى مؤتمر سياتِلَ الذي عقدتْه منظّمةُ التجارة العالميَّة في تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٩ مُهرِّبًا معه قطعةً من جبنة «روكفور» الفرنسيَّة. وفي تموز (يوليو) ٢٠٠٠ حُوكِم وسط «هيصةٍ» اجتذبتْ ٤٠ ألف شابّ إلى Millau وحظيتْ باهتمام وسائل الإعلام العالميَّة.

في هذه الأثناء راحت المكتبات الباريسيَّة تمتلئ من جديد بعناوين ترثي للمجتمع الأميركيّ سياستَه الخارجيَّة المتعجرفة. من هذه الكتب: **لا شكرًا يا عمّ سام**، **العالم ليس بضاعة**، **ومَنْ يَقْتل فرنسا؟** **الاستراتيجيَّة الأميركيَّة**، وغيرُها. وقد علّق السفير الأميركيّ في فرنسا بالقول: «إنَّ النزعة اللاأميركيَّة اليوم لا تتضمَّن سياسةً محدَّدةً مثلَ العقوبات الإيرانيَّة، بل شعورًا أنَّ العولمة ذاتُ قناعٍ أميركيّ وأنَّها خَطَرٌ على نظرة الأوروبيِّين والفرنسيِّين إلى مجتمعهم... ثمّة إحساسٌ بأنَّ أميركا هي من القوّة بحيث تستطيع أن تَسحق كلَّ ما يَعْترض طريقها.»

ويَبْدو يقينًا أنَّ الحكومة الفرنسيَّة تَشْعر الشعورَ نفسَه. فقد ذُكِرَ أنَّ وزير الخارجيَّة الفرنسيّ أوبِرْ ڤيدرين قال إنَّ دور أميركا في التاريخ الأوروبيّ في القرن العشرين لا يؤهِّلها لأن تتمتَّع بحقوق دولةٍ تكون العضوَ السادسَ عشرَ في الاتِّحاد الأوروبيّ. ووحدَها الحكومةُ الفرنسيَّةُ وَصَفتْ بشكلٍ صريحٍ ولادةَ الأُورو بأنَّه ترياقٌ لقوّة الدولار.

«من المهمّ أن نَفْهم لِمَ تسرَّبتْ ضجَّةٌ جديدةٌ إلى تحذيرات فرنسا من القوّة الأميركيَّة،» هكذا علَّقت الطبعة الأوروبيَّة من **وول ستريت جورنال** في آخر شباط (فبراير) ١٩٩٩. ورأى المحاوِرون في هذه الجريدة أنَّ المشكلة تعود إلى شعور النُّخب الفرنسيَّة بعدم الأمان. ففِتْنةُ الأزياء الأميركيَّة في أعينِ أبناءِ هذه النُّخب، وإغراءُ الوجبات السريعة في أعين شبابها، وإغواءُ هوليوود لجمهور المشاهِدين في أوساطها، جعلتْ تلك النُّخَبَ تبدو في الثقافة والسياسة مطوَّقةً ومتخطَّاةً ومتجاوَزةً أكثرَ فأكثرَ. ذَكَرَ آلان فرانْشون، وهو كاتبُ افتتاحيّات في جريدة **لوموند** الفرنسيَّة، «أنَّ الحكومة الفرنسيَّة، والنُّخَبَ الفرنسيَّة، تُدْرك أنّ الثقافة، بالبنط العريض، معركةٌ تَخْسرها يومًا بعد يوم. وهي تغار كثيرًا من قدرة

* ـ French Anti-Americanism: نزعة العداء الفرنسيَّة للهيمنة الاقتصاديَّة والثقافيَّة والسياسيَّة الأميركيَّة. (م)

١ ـ جورج دوهامِلْ Duhamel (١٨٨٤ ـ ١٩٦٦): كاتبٌ ومعلِّقٌ فرنسيّ. (م)



فــرنســا في مواجهة العولمة المؤمركة: الحرية، المساواة، جبنة روكفور!



استريكس: صورة المقاومة الفرنسيّة للإمبرياليّة السينمائيّة الأميركيّة

أميركا على الإغراء. وفي مواجهة ذلك، على المرء أن يُحارِبَ، حتى إنْ تَعرَّضَ لخطرِ أن يبدو سخيفًا.»

مؤخّرًا أصرّ جاك لانغ، وهو الرجلُ الذي أَضْفى أهميّةً جديدةً على هذه الأمور أثناء سنوات عمله وزيرًا للثقافة في عهد الرئيس ميتران، على ضرورة تعايُش الاقتصاد والثقافة في فرنسا، إنْ كان لإرث هذه الأمّة ألاّ يتضاءل إلى درجة العدم، وبحيث تكون فرنسا في وضع أفضلَ لـ «الرهان على المستقبل.» وإذ دعا إلى إنشاء وزارةٍ جديدةٍ «للشؤون الثقافيّة الخارجيّة،» طالبَ محطّاتِ التلفزيون الفرنسيّة ببذل المزيد من الطاقة والمزيد من الانفتاح والمزيد من بناء الصِّلات الدوليّة. كما طالب ببناءٍ متدرِّجٍ صادقٍ لهويةٍ أوروبيّةٍ مستندةٍ إلى «الخيالِ المبدع والشبابِ والروح.» وقال لانغ إنّنا أمام خيارَيْن: إمّا أن يَبْقى العالَمُ القديمُ مجمَّدًا في ظلال الثقافة الأميركيّة، وسرعان ما سيَنْجم عن هذه الحال خضوعٌ سياسيّ عالميّ للسياسة الأميركيّة أيضًا؛ وإمّا أن تتمكّن أوروبا ــ بدفعٍ جبّارٍ من فرنسا ــ أن تبيِّن لكلّ الشعوب الطامحة إلى إيجاد بديلٍ من الهيمنة الأميركيّة أنّ «الغرب متعدِّد؛ وهذه رسالةُ أمَل.»

يَعْتقد دومينيك موازي Moisi، وهو خبير فرنسيّ بارز في علاقات فرنسا الدوليّة، أنّ على الفرنسيِّين، إذا أرادوا أن يَحُلّوا مشكلةَ الهويّة ــ وهي مشكلة أساسيّةٌ في الأمّة وتتمثّل في الخيار بين بناء «وطنٍ عصريّ وطبيعيّ» ووطنٍ مختلفٍ بل ومميَّز ــ أنْ يتوقّفوا عن نَدْب العولمة ودَوْرِ أميركا فيها، وأن يتخلَّوا عن نزعة الحمائيّة الثقافيّة،* وأن يَعْملوا بدلاً من ذلك على إبداع رسالةٍ خاصّةٍ بهم: «إنّ ما ينبغي على فرنسا أن تسْعى إلى الحفاظ عليه، ما إنْ تَعترف بهزيمتها في معركة اللُّغة [أمام الانكليزيّة]، هو سياقُ رسالتها وطرافتُها لا الوسيطُ الذي تمرّ عَبْره.»

ولكنّ جان ماري غيهينو Guehenno، وهو خبيرٌ في علاقة الدولة بالهويّة القوميّة، متشائم حيال حظوظ إعطاء هذه الاستراتيجيّة فرصةً للعمل. وهو يَكْتب أنّ اللاأميركيّة تتعاظم على الأرجح «برغم ادّعاء العكس، وبرغم نجاح الثقافة الأميركيّة في أوساط الشعب الفرنسيّ.» ويقول إنّ هذا تطوُّر خطير يَعْزل فرنسا ويشجِّع الناسَ على «الانسحاب إلى عالمٍ من الأوهام تَبْدو فيه الفرنكفونيّةُ وكأنّها تتصدّى للأنكلوساكسونيِّين، تمامًا كما يواجِهُ أستريكس الإمبراطوريّةَ الرومانيّة.» ولا عجب أنّه بعد شهورٍ فقط من هذا التحذير، وفي ٣ شباط (فبراير) ١٩٩٩ تحديدًا، أَنْتجت الصناعةُ السينمائيّةُ الفرنسيّةُ، وسطَ جوٍّ مفعم بالاستحسان والتهليل، أغلى إنتاجٍ في حياتها: «أَسْتِريكس وأوبليكس ضدّ قيصر.» لقد كان هذا الفيلم، كما قالت **لوموند**، إنتاجًا فائقًا، مثَّلَ تمامًا صورةَ المقاومة الوطنيّة الفرنسيّة للإمبرياليّة السينمائيّة الأميركيّة.

إنّ النزعة اللاأميركيّة هي بالتأكيد شكلٌ غامضٌ من أشكال الردّ على حضور أميركا قوةً كبرى في أوروبا. وكثيرًا ما تَعْكس تجلّياتُها الأكثرُ إيديولوجيّةً النَّمطَ التبشيريَّ الذي تَعْرض عَبْره أميركا دروسَ تاريخها أمام العالم. فحين توصفُ تجربةٌ قوميّةٌ ما بلغةِ «الاستثنائيّة والفرادة،» فلا عجب أن يَرْفض أعداؤها نَمطَ حياتها ورسالتَها ورموزَها وأعمالَها. وفي ما يخصّ فرنسا بالتحديد، على نحوِ ما يَكْتب ريتشارد كُوزِلْ الأميركيُّ المختصُّ بالشؤون الفرنسيّة:

«فإنّ أساس النزعة اللاأميركيّة ثقافيّ، ويتمحور حول مفهوم حماية الحضارة ونشرها. ومع أنّ الخلافات الفرنسيّة ــ الأميركيّة في العلاقات الدوليّة وفي أمور التجارة والاقتصاد ستواصل إثارةَ الانتقاد الفرنسيّ للقوّة الغربيّة الأميركيّة المهيمنة، فإنّ لُبَّ المقاومة

* ــ إزاء: cultural protectionism. (م)

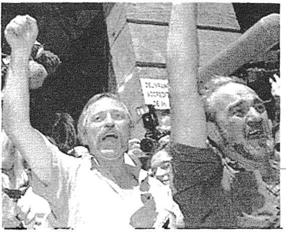
اللاأميركيّة الفرنسيّة وماكدونالدز

الفرنسيَّة يَنْبع من إحساسٍ بالاختلاف الفرنسيّ وبالتفوُّقِ الفرنسيّ وبالرسالةِ الكونيَّة الفرنسيَّة ـ وكلُّ هذه الأمور يَجْمعها مصطلحُ ' الحضارة '. وإنّ النزعة الكونيَّة المُضْمَرَة في مفهوم الحضارة هذا تُنْتج تنافسًا مع الولايات المتحدة، لإحساس هذه الأخيرة بأنَّ لديها هي الأخرى رسالةً كونيَّة.»

غير أنَّ اللاأميركيَّة المعاصرة أكثرُ من مجرّد موقف إيديولوجيّ مزعوم. فخلفها تَقْبَعُ رزمةٌ من الصور والتنميطات التي جمَّعها الزائرون الأوروبيُّون عن «العالم الجديد» على امتداد القرن التاسع عشر. ثم جاء تطويرُ أميركا في عشرينيَّات القرن العشرين لمثالٍ تحديثيّ حيويّ (من الناحية الإيديولوجيَّة) وتثويريّ. كما أنَّ التجربة المشتركة التي جمعتْ أوروبا وأميركا في حربيْن عالميَّتيْن اثنتيْن وفي حربٍ باردةٍ خلَّفتْ هي أيضًا إرثًا من المواقف الأوروبيَّة حيال أميركا. وبغيرِ هذه السَّوابق والذرائع التاريخيَّة كلّها لم يَكُن صعودُ قوّة الولايات المتحدة منذ الحرب العالميَّة الثانية ليجتذبَ مشاعرَ الاستياء والعداء التي عبَّرتْ عنها النزعةُ اللاأميركيَّة الكلاسيكيَّة في بلدٍ مثل فرنسا. والمعادِل الحقيقيّ اليومَ لوضع أميركا بالنسبة إلى «العالم القديم» ليس السِّلْمَ الدوليَّ برعايةٍ بريطانيَّة (پاكس بريتانيكا) كالذي ساد في القرن التاسع عشر، وإنَّما ما جرى في عشرينيَّات القرن العشرين. ففي هذه الفترة راحت الفورديَّة،[1] وهوليوود، والجاز، وقاعاتُ الرقص، وأشكالٌ جديدةٌ من الدعاية والتسلية، ونماذجُ الممثّلين والمغنِّين القُدوة، تكْتسح أوروبا ما بعد الحرب العالميَّة الأولى وتَسْتعدي النُّخَبَ الأوروبيَّةَ التقليديَّة المنخرطة في مشقَّةِ إعادةِ تشكيل قوّتها وشرعيّتها. وكان تعبير Americanism [الأميركانيَّة، أو النزعة الأميركيَّة] متداولاً في منتصف القرن التاسع عشر، وهو تعبيرٌ أَقَرَّ بارث أميركا الفريد من المُثُل والتطلُّعات. وبدأ استخدامُ مصطلح «اللاأميركيَّة» في عشرينيَّات القرن العشرين. كما بدأ التعبيرُ عن الشجون العابرة للمحيط الأطلسيّ في ذلك الوقت ـ كديون الحرب، وتعويضات الحرب، والمنافسة البحريَّة، وقوَّةِ الثقافة الجُمْليَّة الجديدة mass culture ـ بلغةٍ تَرْبط السياسات الأميركيَّةَ الداخليَّة والخارجيَّة بما اعتُبِر نقائصَ هذه الأمة مجتمعًا وحضارةً.

في فرنسا أَثْمر هذا التوجُّهُ النقديُّ الجديدُ حيال أميركا كتبًا قُيِّضَ لها أن تكْتسب دلالةً مستمرَّةً لكونها رَسَمَت الطريقَ لنقد أَثَر أميركا المرجَّح في مستقبل فرنسا. كان أَشْهر تلك الكتب كتابُ دوهامل **مَشاهِد من الحياة في المستقبل** (١٩٣٠). وكان أكثرها حسمًا هو كتاب المعلِّق السياسيّ أندريه سيغفريد Siegfried **الأمم المتحدة اليوم**، وهو مناقشة لكلّ المسائل العالقة بين فرنسا والولايات المتحدة في ذلك الوقت. وقدَّم السياسيّ والديبلوماسيّ أندريه تارديو Tardieu كتاب **أمام العائق: أميركا ونحن**، في حين كان عملُ الصحافيّ المهتمّ بأخبار الأعمال لوسيان روميه Romier **مَنْ سَيكون السيِّد: أوروبا أم أميركا**؟ نقدًا شاملاً للمجتمع الجُمْليّ ولمسؤوليَّة أميركا عن نشره. كانت تلك الكُتُب كلُّها أكثرَ الكتب مبيعًا، ودشَّنَتْ نَسَقًا شمل فيما بعد كتابَ ران اتْيَمْبل Etiemble **هل تتحدَّث الفَرَنْكليزيَّة**؟ Parlez-vous Franglais? (١٩٦٤) وكتابَ جان جاك سيرڤان ـ شريبرْ Schreiber **الهزيمة الأميركيَّة** (١٩٦٧). أولُهما هو الذي بدأ طرحَ السؤال الذي نوقش طويلاً، وهو سؤالُ اللُّغة، ودعا إلى حملةٍ تُنقذ التراثَ الثقافيَّ الفرنسيَّ من «الكابوس الأميركيّ المكيَّف،» تمامًا مثلما

١ ـ نسبة إلى هنري فورد، الذي أسَّس شركةَ فورد للسيّارات، واستطاع عام ١٩١٣ أن يَبيع طراز T بـ ٥٠٠ دولار فقط بسبب الإنتاج الجُمْليّ. (م)





عام ١٩٩٩ حطّم بوڤيه أحد مطاعم ماكدونالدز وأدخل إليه حيواناته الداجنة: لماذا نريد طعامًا مستوردًا؟

كان شارل دوغول يَفْعل في العلاقات الدوليَّة والاقتصاد. أما كتاب الثاني، وهو أعظم أثرًا من سابقه، فدعا إلى أَوْرَبَةِ السِّمات التقنيَّة والاجتماعيَّة الأنجح في أميركا. كما أنَّه اختَرَعَ مجلةَ **لِكْسبرسْ**، وهي نسخة فرنسيَّة عن مجلتيْ **تايم** أو **نُوزويك** الأميركيَّتيْن. ومن ستينيَّات القرن العشرين أيضًا صَدَرَ نقد جذريٌ عالمثالثيٌ للإمبرياليَّة الأميركيَّة، عَبَّر عنه أبلغَ تعبيرٍ ملحقُ **لوموند ديپلوماتيك**، وهو ملحق جريدة **لوموند** للشؤون الدوليَّة، ويواصِل اليومَ ذلك التقليدَ.

تسعينيَّاتُ القرن العشرين أعادت النقاشَ إلى أثر إنتاج هوليوود السينمائيِّ والتلفزيونيِّ، فأَحْيَت سجالاً كان قد أثار مشاعر قويّة من الحمائيَّة الثقافيَّة في العشرينيَّات والأربعينيَّات. وفي مباحثات الـ «غات» حول التجارة العالميَّة عام ١٩٩٣ قادت الصناعةُ الفرنسيَّةُ السمعيَّةُ البصريَّةُ ـ مدعومةً بشدَّةٍ من الرئيس الاشتراكيِّ الفرنسيِّ والحكومةِ المحافظة ـ جهودًا من أجل سَحْبِ بضائعها من إطار المفاوضات، على أساس أنَّ التجارة الحرّة تُعطي الأفضليَّةَ بشكلٍ ثابتٍ للمُنْتِجين الأقوى. وأَعْلن ميتران في تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩٣ أنَّه «لا يَنْبغي» لأيِّ دولةٍ بعينها «أن تتحكَّم بصُوَر العالَم أجمع. إنَّ ما يتعرَّض للخطر هو الهويَّةُ الثقافيَّةُ لأُمَمِنا، وحقُّ كلِّ شعبٍ في ثقافته الخاصَّة به.» ولئن هوجم فيلم «جوراسيك پارك» لكونه تهديدًا للهويّة القوميَّة الفرنسيَّة، على نحوِ ما فعَلَ قبل شهور من ذلك التاريخ وزيرُ الثقافة الفرنسيّ، فإنَّ ذلك لا يعود ببساطة إلى اختلال ميزان القوّة الاقتصاديَّة بين صناعة السينما الفرنسيَّة وهوليوود. بل إنَّ موقفًا كهذا عَكَسَ إحساسًا بأنَّ فرنسا تُكْرَهُ على التخلِّي عن «مفهوم للقوميَّة يَفْترض سيادةَ الأمَّة على ثقافتها،» بحسب ما كتبت المؤرِّخة الأميركيَّة ڤيكتوريا دي غراتسيا في حديثها عن أثر هوليوود في العشرينيَّات.

المعركة تنتقل إلى المعدة

إلى زمنٍ قريب كانت معركةُ السيادة الثقافيَّة محورُها اللُّغاتُ والصُّوَرُ والتوقُّعاتُ، وعقولُ الأجيال الشابة في كل بلد. ولكنْ يبدو الآن أنَّ المعركة تنتقل إلى المَعِدة. ولقد واجهتْ سلسلةُ مطاعم ماكدونالدز، بوصفها هدفًا للاستغلال المعمَّم للتدخّل التجاريّ الأميركيّ في فرنسا، مستوياتٍ من العدوانيَّة لم يسبق أن أَزعجتْ سَلَفَيْها في الأربعينيَّات والخمسينيَّات: مجلةَ **ريدرز دايجست**، وشركةَ كوكاكولا. فمع أنَّ محلات بَيْع الوجبات السريعة لاقت معارضةً من هامستيد (إنكلترا) إلى هامبورغ (ألمانيا) ومن فلورنس (إيطاليا) إلى كراكو (بولندا)، فإنَّ أيًّا منها لم يَشْهد مقتلَ أحد موظَّفيها في هجوم إرهابيٍّ على نحوِ ما حدث في مطعم ماكدونالدز في برتانْي (شماليّ فرنسا) في نيسان (أبريل) ٢٠٠٠.

في فرنسا كانت شركةُ ماكدونالدز قد افتتحت أوَّل مطعم لها في مدينة ستراسبور عام ١٩٧٩، وبعد ٢٠ سنة كان هناك ٧٩٠ مطعمًا لماكدونالدز تَعْمل في فرنسا، وبازدياد بلغتْ نسبتُه حوالى ٨٠٪ كلَّ سنة منذ منتصف العقد الثامن. وأَعْلن التقرير السنويّ لماكدونالدز عام ١٩٩٩ أنَّ أوروبا كانت أَنْجَحَ قطاعاتها في العالم قاطبةً، وأنَّ فرنسا كانت واحدًا من أكثر بلدان أوروبا مبيعًا لمأكولاتها. في هذه الأثناء أُغلقت مئاتٌ من الحانات والمطاعم الفرنسيَّة الصغيرة التقليديَّة في طول البلاد وعرضها، ضحيةً لتبدُّل الأذواق ولنظام الضرائب العُقوبيّ الذي ـ بحَسْب مظاهرةٍ لرؤساء الطبَّاخين في باريس في تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩٩ ـ انحاز بشكل مباشر لصالح صناعة الوجبات السريعة.

تبيِّن تجربةُ ماكدونالدز في فرنسا كيف أنَّ رموزًا صغيرةً نسبيّاً من رموز القوّة الاقتصاديَّة الأميركيَّة هي التي مايزال يُتَوَقَّع، بسبب وجودها البارز للعيان وحضورها الطاغي وحيويَّتِها، أن تتحمَّل العبءَ الأعظم للاستياء الناتج عن العداء للأمريكانيَّة، فيما

ضدّ الفرنكفونيّة: بطلان الثقافة اللُّبنانيّة

يحاول السكّانُ والمستهلكون المحليّون أن يَحْشدوا تأثيرَهم ضدّ قوة الشركة التي كانت ذاتَ يوم «متعدِّدةَ الجنسيّات» فغدت اليومَ معولمةً (كونية). عام ١٩٩٩ كانت تظاهرةُ بوفيه ضدّ ماكدونالدز قد أَوْقد شرارتَها إدراجُ جبنةِ «روكفور» ضمن مجموعة أخرى من البضائع الأوروبيّة التي طالتها العقوباتُ الأميركيّة عبر إخضاعها لتعرفاتِ استيرادٍ عالية احتجاجًا على الرفض الأوروبيّ لشراء كميّات غيرِ محدودة من لحم البقرِ المنمّى بالهورمونات. وتتطلّب صناعةُ جبنة «روكفور» ذلك النوعَ من الحليب غيرِ الملوَّث الذي تقدِّمه مزرعةُ جوزيه بوفيه؛ ولكنْ وفقًا لشروط العولمة «يستطيع الأميركانُ أن يُلغوا عملَكَ بكبسةِ زرِّ كومبيوتر،» على نحوِ ما قال هذا البطلُ القوميُّ الفرنسيُّ الجديد لأحد المحاورِين التلفزيونيِّين. في هذه الأثناء انتقدتْ **لوموند** أميركا «التي تهدِّد هيمنتُها التجاريّةُ الزراعةَ الفرنسيّة، وتخرِّب هيمنتُها الثقافيّةُ على نحوٍ ماكرٍ التقاليدَ المطبخيّةَ التي تشكّل الومضاتِ المقدَّسةَ للهويّة الفرنسيّة.»

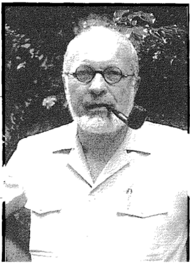
اللاأميركيّة: صورة الذات

كلّما التقى القديمُ والحداثيّ وما بعد الحداثيّ في أوروبا المعاصرة يُرجَّح أن يُعاد تمثيلُ نسخةٍ ما من تلك المواجهة الطويلة والحادّة والمعقّدة التي حدثتْ في القرن العشرين بين الثقافة الجُمْليّة الأميركيّة والأوروبيّة. ومع صعود الموادّ الغذائيّة فجأةً إلى رأس المجالات المتصارَع عليها، منحّيةً جانبًا سلعًا أخرى كالأفلام والبضائع التكنولوجيّة والأعمال واللُّغة والتلفزيون والدُّرْجة الثقافيّة، يَغْلب أن تتّخذ المواجهةُ في المستقبل نكهةً أكثرَ مرارةً. وفي نقاش جرى عام ١٩٨٨ شدّدت المتخصِّصة الفرنسيّة البارزة ماري فرانس توانيه Toinet على ضرورة التمييز بين التجلّيات الخارجيّة للمشاعر اللاأميركيّة من جهة، وجذور تلك التجلّيات من جهة ثانية. ورأتْ أنّ «المهمّ في افتتان الفرنسيِّين بالنزعة الأميركيّة ورفضِهم لها أيضًا» إنّما يعود إلى أنّ «الفرنسيِّين لا يُجْرون في هذه الحال نقاشًا عن الولايات المتحدة بقَدْرِ ما يناقشون أنفسَهم، ومجتمعَهم، وأهدافَهم، وأساليبَهم هُمْ. إنّه، إذا جاز التعبير، نقاشٌ فرانكو ـ فرنسيّ، حيث تُستخدم الاحتجاجاتُ على أميركا ـ وهي احتجاجاتٌ فجّةٌ غيرُ ناضجة في الغالب ـ مجرَّدَ أعذارٍ أو ذرائع. إنّ الفرنسيِّين في الواقع إنّما يَسْتخدمون الولايات المتحدة مرآةً يَنْظرون فيها إلى أنفسهم.»

غير أنّ الضغوط الناجمة عن التغيُّرات الاجتماعيّة والتكنولوجيّة، وعن اللاتوازن في القوّة الثقافيّة بين أميركا وفرنسا، إنّما هي ضغوطٌ حقيقيّةٌ اليوم مثلما كانت حقيقيّةً في العشرينيّات. ومع أنّ النزعة اللاأميركيّة في الفكر السياسيّ والثقافيّ الفرنسيّ لا تُمْكن مقارنتُها بأيِّ شكلٍ من الأشكال بعداوات فرنسا التاريخيّة للبريطانيِّين والألمان، فإنّها مازالت موجودة. ومع حلول القرن الحادي والعشرين تبقى فرنسا أكثرَ الدول قلقًا من القوّة الأميركيّة في الحياة الدوليّة. وإنّنا إزاء نقاشٍ يحاول أن يَرْبط أبعادَ هذه القوّة الأميركيّة السياسيّة والاقتصاديّة والثقافيّة الجُمْليّة بالأسئلة المعاصرة الكبرى عن السيادة والعولمة، وعن الهويّة والحداثة.

دايفيد الوود

أستاذ مشارك في التاريخ الدوليّ في جامعة بولونيا. من مؤلفاته: **اللاأميركيّة في أوروبا الغربيّة: منظورٌ مقارن** (جامعة جونز هوبكنز، مركز بولونيا، ١٩٩٩). وقد نُشر هذا المقال أصلاً في مجلة History Today، عدد شباط (فبراير) ٢٠٠١



حوار مع راوول مارك جنار عن الفرنكفونيَّة*

▢ راوول مارك جنار

سماح إدريس: أتستطيع أن تُعطي القارئَ العربيّ خلفيَّةً عامةً عن الفرنكفونيَّة، فكرةً وتطبيقًا؟

جنار: أودّ أولاً أن أميِّز بين الثقافة الفرنسيَّة من جهة، والفرنكفونيَّة من جهة ثانية. فالثقافة عامةً مُلْكٌ للعالم أجمع، لا لدولة بعينها بل ولا لشعبٍ بعينه. الثقافة قد تكون ثقافةَ شعوبٍ متعدِّدة. بإمكاننا أن نجد يابانيِّين أو أميركيِّين مفتونين بكتّاب فرنسيِّين، تمامًا مثلما أنّ بإمكاننا أن نجد فرنسيِّين أو بلجيكيِّين مفتونين بشكسبير مثلاً. أنا أؤمن أنَّنا في هذا العالم الكبير نستطيع أن نحبّ ثقافات مختلفة، وأنّ الثقافات لا حدودَ جغرافيَّةً لها. فنحن كأوروبيِّين، على سبيل المثال، مَدينُون كثيرًا للثقافة العربيَّة؛ ولو لم تُوجد هذه الثقافة لَمَا وَصلَنا على الأرجح كلُّ ذلك الماضي اليونانيّ الرومانيّ العريق، لأنّ هذا الماضي جاءنا بأكمله تقريبًا عبر وسيطٍ هو الحضارة العربيَّة. إذن، أعتقد أنّ علينا أن نكون واضحين. فأنا لا أريدكم أن تظنُّوا أنَّني حين أنتقد الفرنكفونيَّة أنْتقد الثقافة الفرنسيَّة.

وأمّا الفرنكفونيَّة فهي جهازٌ مؤسساتيٌّ؛ إنَّها أداةٌ سياسيَّةٌ لتحقيق إمبرياليَّةٍ ما. ثمة ما يمكن أن نسمِّيه إمبرياليَّة ثقافيَّة فرنكفونيَّة أو أنكلوساكسونيَّة، وهما تتصارعان في بعض الأحوال. وقد عشتُ هذا الصراع في ڤيتنام وكمبوديا حيث مناصرو اللُّغة الإنكليزيَّة ومناصرو اللُّغة الفرنسيَّة حاولوا أن يَفْرضوا هذه اللُّغة أو تلك على الكمبوديِّين، في حين يُفضِّل هؤلاء أن يتحدَّثوا الكمبوديَّة. وأثناء عملي في الأمم المتحدة كان لافتًا أن أُلاحظ أنّ الإجراءات الثقافيَّة غالبًا ما كانت أشبه بمعارك حقيقيَّة بين التأثيرات الفرنسيَّة والتأثيرات الأنكلوساكسونيَّة. وقد سبق أن تحدثتُ في مكانٍ آخر عن السِّجال بين القانون العامّ common law والقانون الأوروبيّ (وهذا الأخير سُمِّي خطأً «القانونَ الفرنسيَّ» مع أنَّه أيضًا قانونُ اليابان والدول الإسكاندينافيَّة وألمانيا وإيطاليا وبلجيكا وغيرها؛ إنَّه القانون الذي تحدَّر إلينا من القانون الرومانيّ، وهو أكثر من مجرّد قانون فرنسيّ حتى لو تباهى به الفرنسيُّون وكأنَّه رمزٌ لهم). هناك في الحقيقة مفهومان مختلفان للنظام الاجتماعيّ وللعدل، مفهوم القانون العامّ ومفهوم القانون الأوروبيّ. ولكنّ بحث المفهومَيْن يتراجع لصالح خلاف الناس على أيّ جانب ثقافيّ لغويّ يَنْتمون. في حين أنَّه لو كانت الفرانكفونيَّة حقاً «طَبْعَة» البلدان الصغيرة، مثل تلك الأقسام التي تتحدَّث الفرنسيَّة من سويسرا أو من بلجيكا أو من كندا، ولو لم يكن في وسط هذه الفرنكفونيَّة المأسسة بلدٌ ذو ماضٍ كولونياليّ هائل مثلُ فرنسا، لربما كانت الفرنكفونيَّة أداةً للتعاون الثقافيّ بريئةً ولطيفةً. ولكنّ واقع الأمر ليس كذلك.

كيرستن شايد: من اللاّفت أنَّك حين تقرأ عن الفرنكفونيَّة فإنّ الفكرة التمهيديَّة التي تطالِعُكَ هي أنّ قادةً أفريقيِّين ثلاثة هم الذين أنشأوها: بورقيبه (تونس) وسنغور (السّنغال) وديوري (النيجر). أيْ أنّ الصورة الرسميَّة للفرنكفونيَّة تَسْعى دائمًا إلى إعطاء مظهرٍ عالمثالثيٍّ لها.

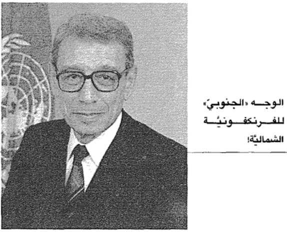
جنار: إنَّه مظهر فحسب. لا أشكّ إطلاقًا أنّ ليوپول سنغور كان يَعْشق الثقافة الفرنسيَّة؛ فهو تَعلّم الفرنسيَّة وتَثقَّف بها وكَتَبَ بها. وأَعْرف أيضًا أنّ أمير كمبوديا، نورودوم سيهانوك، مفتونٌ بالثقافة الفرنسيَّة ويسمِّي نفسه فرانكفونيّاً. ولكنّ هذا هو سببُ حديثي عن الفرنكفونيَّة مؤسَّسةً. فبالتأكيد هناك أشخاص ومستعمَرات سابقة

* - أُجري في بيروت في ١٨ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠١. وقام بالحوار: كيرستن شايد، وقاسم عزّ الدين، وسماح إدريس.

ضدّ الفرنكفونيّة: بطلان الثقافة اللبنانيّة

تَرْغب في أن تبقى الثقافةُ الفرنسيّةُ رصيدًا لها في ميزان الربح والخسارة الناجم عن الاستعمار. ولكنّ الفرنكفونيّة كمؤسّسة إنّما هي أداة في خدمة الدولة الفرنسيّة والمصالح الاقتصاديّة الفرنسيّة. ومن وجهة النظر هذه عليّ أن أميّز بين الدول الفرنكفونيّة التي تَنْتمي إلى العالم الغربيّ، وتلك التي هي في الحقيقة مستعمَراتٌ سابقة. وسببُ تمييزي هذا هو أنّ العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر مازالت مستمرّة، ويا للأسف. وهذا هو ما يَجْعل الفرنكفونيّةَ المأسسة مشروعًا منحازًا في رأيي.

باستطاعتي التأكيد أنّ الاتفاقات المُبْرمة باسم الفرنكفونيّة هي التي حَقَّقتْ في النهاية إرادةَ فرنسا السياسيّة. دَعُوني أعطِ مثلاً آخر، لا من الفرنكفونيّة بل من مجالٍ آخر مرتبطٍ به كثيرًا، وهو العولمة. فلنأخذ الاتفاقيّات المبرَمة بين دول الاتّحاد الأوروبيّ والبلدان الأفريقيّة والكاريبيّة والپاسيفيكيّة ACP. لقد لعبتْ فرنسا دورًا هامّاً في هذه الاتفاقيّات لأنّ معظم الدول الأفريقيّة والكاريبيّة والپاسيفيكيّة كانت مستعمراتٍ فرنسيّةً في السابق. بعضُها كان مستعمراتٍ بريطانيّةً في الماضي، ولكنْ لمّا كانت بريطانيا العظمى غيرَ منضوية في بادئ الأمر في الاتّحاد الأوروبيّ فقد ملكتْ فرنسا ـ وفرنسا وحدَها ـ زمامَ الأمور. في هذه الاتفاقيات ـ وقد سَبَقَ أن قمتُ بدراسةٍ معمّقةٍ لها، وهي اتفاقيّاتٌ جُدِّدتْ العامَ الماضي تحت اسم «اتفاقيّات كوتونو» ـ هناك ثلاثُ موادّ (٤١ و٤٦ و٦٧) عَبْرها تَفْرض أوروبا، ومن ثمّ فرنسا أيضًا، على هذه البلدان اتفاقياتِ منظّمة التجارة العالميّة نفسَها: الاتفاقيّة المتعلّقة بالمُلْكيّة الفكريّة (رقم ٤١)، والاتّفاقيّة المتعلّقة بخصخصة قطاع الخدمات المملوك من قِبَلِ الدولة (رقم ٤٦)، وخطّة صندوق النقد الدوليّ المتعلّقة بإعادة الهيكلة البنيويّة (رقم ٦٧). من خلال هذه الموادّ الثلاث، فَرَضَ الاتّحادُ الأوروبيّ على الدول التي يَزْعم أنّها «شريكةٌ» له السياساتِ التي تريدها الدولُ الصناعيّة. وهذا يَجْعلني لا أتردّد في الاعتقاد بأنّ الفرنكفونيّة المأسسة أداةٌ من أدوات الإمبرياليّة الفرنسيّة. إنّ الاستعمار لم يعد يرتدي الثيابَ القديمة كالتي ارتداها في الماضي ـ وهذا يَنْطبق على سياسة بلجيكا في الكونغو أيضًا. الاستعمار هنا لم يَعُدْ يحتلّ الأراضي والسكّان، ولكنّه باستخدامه تقنياتٍ أكثرَ تطوُّرًا، تجاريّةً أو ماليّةً ولاسيّما تلك المتعلّقة بمسألة الديون، يُبْقي الدولَ في حالٍ من التبعيّة. ما أسَفُ له هذه الأيام هو أنّ الفرنكفونيّة تقدّم زيّاً ثقافياً لهذه التبعيّة. إنّ الفرنكفونيّة نوعٌ من التغليف emballer لشيء آخر؛ ويُمْكن مقارنتُها ـ إنْ شئتم ـ بحبّةِ لوزٍ شديدةِ المرارة ملبّسةٍ تمامًا بالشوكولاته! أو أنّ الفرنكفونيّة هي قليل من الشوكولاته يُغريك بابتلاع الملبَّسةِ برمَّتها. وتحاول الفرنكفونيّةُ المأسسة أن تُظْهر لك أنّها مِنْ عَمَلِ دول الجنوب التي تتحدّث الفرنسيّةَ جزئيّاً أو كليّاً. وهذا هو السبب بالتأكيد لإتيان الفرنكفونيّة ببطرس بطرس غالي ليكون المديرَ العامّ للمنظّمة العالميّة للفرنكفونيّة. إنّ الوجه العلنيّ للفرنكفونيّة هو لرجلٍ من الجنوب. وبهذا الوجه لا يعود الممثلُ الأساسيُّ هو فرنسا. غير أنّ فرنسا **هي** التي تموّل مؤسسات الفرنكفونيّة (رغم أنّ كندا والكيبك تموّلانها هما أيضًا إلى حدٍّ أقلّ بكثير). ومِنْ خبرتي بالموظّفين البلجيكيّين الذين يَعْملون في تلك المؤسّسات، وممّا أَخْبروني إيّاه مئات المرات، أودّ أن أقول إنّ فرنسا في مؤسّسات الفرنكفونيّة إمبرياليّةٌ ومتعجرفة أُسْوةً بالولايات المتحدة في المنظّمات الدوليّة المختلفة. إنّ الأمر متشابه في الحالَيْن، وإنْ على نطاقٍ محدود: فالعجرفة واحدة، وإرادةُ فرض الرأي على الآخرين واحدة. إنّه التصرُّف ذاتُه، وإنْ بدرجة أقلّ لأنّ فرنسا دولةٌ نصفُ قويّة اليوم بالمقارنة مع الولايات المتحدة التي هي قوّةٌ عظمى!



الوجه «الجنوبيّ» للفرنكفونيّة الشماليّة!

شايد: تَذْكر أديل كِنْغ، وهي أستاذة في جامعة بال، أنّ موظفًا حكوميًا فرنسيًا قال إنّ تغيير إحدى الوزارات من «وكالة التعاون الثقافيّ والتكنولوجيّ» إلى «الوكالة الدوليّة للفرنكفونيّة» لا معنى له، لأنّ سبب إعطاء الاستقلال للمستعمرات الفرنسيّة هو «لعدم تحويل سكّان هذه المستعمَرات إلى مواطنين فرنسيّين.» وتقترح كنغ أنّ الفرنكفونيّة طريقةٌ لجعل المستقلّين حديثًا يأتون إلى فرنسا دون أن تكون فرنسا مسؤولةً عنهم كمواطنين. هم يريدون الاتّحاد مع فرنسا، ولكنّ وسيلة الاتّحاد لم تَعُد الاتّحاد الفرنسيّ بل الفرنكفونيّة. وأنتَ أيضًا يا راوول تحاجج بأنّ الفرنكفونيّة تغليف جديدٌ للاستعمار، ولكنْ هل تستطيع أن تُعْطي مثالاً محدّدًا على ذلك ـ مثلاً لماذا يَنْبغي على الناس أن يكونوا مهتمّين بالثقافة الفرنسيّة وأن يتحدّثوا بالفرنسيّة لكي يُبْرموا اتفاقاتٍ تفيد فرنسا اقتصاديًا؟ ما هي الصلّة بين الفرنكفونيّة وشراءِ سيارات «رينو» الفرنسيّة، أو استيرادِ نفطِ «توتال» الفرنسيّ، أو بيعِ المنتوجاتِ الزراعيّة الجنوبيّة إلى فرنسا؟

جنار: أعتقد أنّ استغلال الاهتمام الموضوعيّ الذي يُبْديه الإنسانُ غيرُ الفرنسيّ بالثقافة الفرنسيّة يَلْعب دورًا هامّاً في تسهيل العلاقات بين فرنسا والدول الفرنكفونيّة الأخرى. فالعلاقات ستكون أَسْهل إذا التقى الفرنسيُّون وزيرًا من فيتنام أو السنغال يَتَكَلّم لغتَهم ويُحيل على مراجعهم الثقافيّة والحضاريّة نفسها. ولكنْ حتى حين يلْتقي الوزراء باسم الفرنكفونيّة، فما هو المعروض على جدول أعمالهم؟ ومَنْ يسافر معهم؟ إنّ مَنْ يسافر معهم هم رجالُ الأعمال، ليسوّقوا هذه البضاعةَ الفرنسيّةَ أو تلك. صحيح أنّ رجال الأعمال لا يحتاجون كثيرًا إلى لغةٍ بعينها: فمن المعروف أنّهم يتحدّثون الإنكليزيّةَ إذا احتاجوا إلى الإنكليزيّة، أو الصينيّةَ إذا احتاجوا إلى الصينيّة. ومع ذلك فإنّ الفرنكفونيّة هي وسيلةٌ لاستخدام ما هو إيجابيٌّ مسبّقًا، أي الثقافةُ الفرنسيّة، بل هي استغلالٌ لما هو جديرٌ بالاحترام، أيْ حبُّ الثقافة الفرنسيّة، داخل البلدان التي كانت مستعمَراتٍ فرنسيّةً سابقةً وتتحدّث اليوم الفرنسيّةَ جزئيّاً أو كليّاً، من أجل فرض علاقاتِ تبعيّةٍ مع المركز الأمّ ولانتزاع مزايا اقتصاديّة منها. إنّ ذلك هو ما أؤمن صادقًا أنّه الفرنكفونيّة.

إدريس: كيف تردّ على مَنْ يقول إنّه من المفيد، في مواجهة العولمة الأميركيّة، أن تَدْعم تجمُّعًا آخر هو الفرنكفونيّة، ولاسيّما أنّ هذا التجمُّع دافعُهُ ثقافيٌّ بالدرجة الأولى ولا يَسْتخدم القوّة؟

جنار: أريد القول إنّ هذه صورةٌ خاطئةٌ عن الاتّحاد الأوروبيّ في علاقته بحركة العولمة. اليوم يَسْلك الاتّحادُ الأوروبيّ الخطَّ الذي تَسْلكه الولاياتُ المتحدة سواءً بسواء. بل أجرؤ على القول إنّ الاتحاد الأوروبيّ، في الاستعدادات التي يقوم بها من أجل القمّة القادمة التي تَعْتزم منظمةُ التجارة العالميّة عقدَها في الدوحة (قطر)، يَذْهب أبعَدَ من الولايات المتحدة في إلحاحه على المطالبة بالقيام بجولة مفاوضات تالية.[1] فالفرنسيُّون اليوم يقترحون ٢٠ مادة إضافيّة لتكون تحت وصاية منظّمة التجارة العالميّة!

إنّ الفرنكفونيّة موجودةٌ اليوم لتدافعَ حَصْرًا عن كل السلع المستندة إلى اللُّغة الفرنسيّة، لأنّ سوق هذه السلع محدودةٌ وتحتاج إلى الحماية. وهذه الحماية تساعد الفرنسيّين في وجه العولمة، لأنّ هذه الأخيرة تُغْرَمُ بالسوق الحرّة تمامًا. أمّا في ما يتعدّى السِّلَعَ الثقافيّة فإنّ الدول الأوروبيّة، ولاسيّما الفرنكفونيّة

١ ـ أي المطالبة بلبرلةٍ تجاريّةٍ إضافيّةٍ في مجال الخدمات والاستثمار والتنافس لصالح الشركات المتعدّدة الجنسيّة المركزة في أميركا والاتّحاد الأوروبيّ. (الآداب)

ضدّ الفرنكفونيّة: بطلان الثقافة اللُّبنانيّة

منها (فرنسا، بلجيكا، سويسرا، الخ...)، تؤمن بالسوق الحرّة تمامًا.

لقد حصل الاتّحاد الأوروبيّ على تفويض من ١٥ دولة أوروبيّة يَسْمح له بمفاوضة منظّمة التجارة العالميّة من أجل لبرلةٍ أوسع. ولهذا لا يظنّنّ أحد أنّ فرنسا، في إطار الفرنكفونيّة، تقدّم بديلاً من الولايات المتحدة والأنكلوساكسونيّة سعيًا وراء نظام عالميّ أكثر إنسانيّة. ليس ذلك هو الوضع على الإطلاق. إنّ فرنسا تَسْعى إلى حماية مصالحها الاقتصاديّة في المجال الثقافيّ. ومن الواضح أنّه سيكون مُرْبحًا إنتاجُ فيلم في الولايات المتحدة، وعرضُه ـ من ثمّ ـ في دُور السينما الأميركيّة، ونَشْرُه بعد ذلك في العالم الناطق بالإنكليزيّة؛ ولكنْ ليس الأمرُ كذلك بالنسبة إلى فيلم يُنْتَج بالفرنسيّة في فرنسا، ليُعرَضَ من ثمّ في دُور السينما الفرنسيّة، لأنّ سوق هذا الفيلم محدودة. إنّ قوانين التجارة الحرّة هي التي تَجْعل أسواقَ السلع الثقافيّة المعتمدة على لغةٍ بعينها محدودةً (وهذا لا يَنْطبق على الفرنسيّة وحدها بل على كل اللُّغات التي لا تُعتبر «عالميّةً» كاللُّغات الأفريقيّة والهنديّة...)، وتَجْعل أرباحَها تبعًا لذلك دون الحدّ المقبول، سواء أكانت هذه السلَعُ كتبًا أم أفلامًا أم مسرحياتٍ أم أقراصًا مدمجة. هذا هو المحرِّض الأساسيّ للفرنكفونيّة: فهذه المؤسَّسة في النهاية ليست إلاّ لحماية سوق السِّلع الثقافيّة من جهة، ولإعطاء الأفضليّة لمشاريع الدول الفرنكفونيّة الصناعيّة وبخاصّةٍ فرنسا، ومن بعدها بلجيكا والكيبك، على حساب بقيّة الدول الفرنكفونيّة الأقلّ تطوُّرًا.

شايد: تشدِّد يا راوول في واحدةٍ من مقالاتك على أنّ «الهديّة» التي يعطيها الاتّحادُ الأوروبيّ لدول الجنوب، وهي عبارة عن إلغاء التعرفات على الواردات (أو ما يُعْرف بـ «كلّ شيء إلاّ السلاح»)، إنّما تَهْدف إلى تقوية موقع فرنسا في المفاوضات مع منظّمة التجارة العالميّة وإلى خفض أسعار البضائع التي تُصْدرها دولُ الجنوب أيضًا. وبذلك تَخْسر دولُ الجنوب كثيرًا نتيجةً لهذه «الهديّة.»

جنار: لقد سَمَّيْتُها «الهديّة المسْمُومة» لأنّها في الحقيقة ليست هديّةً على الإطلاق، بل فكرتُها الأساسيّة هي فتحُ السوق الأوروبيّة أمام بضائع ٤٩ بلدًا هي المسمّاة «أقلّ البلدان نموّاً.» والاقتراح المقدَّم هو التالي: بدءًا من الآن ستكون السوق الأوروبيّة مفتوحةً تمامًا أمام جميع بضائع تلك الدول، باستثناء الأسلحة والذخائر. وهذا أمر مضحك لأنّك ستَسْأل نفسك: أيٌّ من هذه الدول التسع والأربعين تُنْتج أسلحةً أو ذخائر؟! لا دولة! إذن، هذا الاقتراح مزحة كبيرة. وزاد الطينَ بلّةً أنّ فَتْح السوق الأوروبيّة أمام بضائع تلك الدول الأقلّ نموّاً لن يتمّ في ما خصّ البضائعَ الأساسيّة لهذه الدول (وهي السكّر والأرزّ والموز) قبل الأعوام الواقعة بين ٢٠٠٦ و٢٠٠٩؛ أيْ أنّ «الهديّة» ـ إنْ صحّت ـ لن تقدَّم الآن، بل بعد ٥ سنوات. ولكنّها تُعْرض الآن من أجل دفع الدول التسع والأربعين إلى أن تقول «نعم» لجولة جديدةٍ في منظّمة التجارة العالميّة [من أجل لبرلة تجاريّةٍ إضافيّةٍ تَسْتفيد منها الشركاتُ المتعدِّدة الجنسيّة المركزة في أميركا والاتّحاد الأوروبيّ]. ولحسن الحظّ أنّ الدول التسع والأربعين ردّت ردّاً جيِّدًا، إذ اجتمعتْ في دار السلام في نهاية تموز (يوليو) وقالت: «لا» للجولة الجديدة. إنّ الأوروبيِّين يتصرّفون مع هذه الدول وكأنّها غبيّة، ولكنّ هذه الدول فهمتْ جيِّدًا أنّ ما يُعْرض أمامها ليس هديّة. بل إنّ ما هو معروض حاليّاً أمامها ضمن اتّفاقيّات التعاون بين الدول ACP (الدول الأفريقيّة والكاريبيّة والپاسيفيكيّة، ومن أصل ٤٩ دولة «من أقلّ الدول نموّاً» هناك ٣٩ عضوًا في ACP) أفضلُ ممّا يُعْرض في تلك «الهديّة» المزعومة. ففي اتّفاقيّات ACP ثمّة «پروتوكول السُّكّر» الذي يَضْمن



الصين تدخل منظّمة التجارة العالميّة: فتاة صينيّة تغْسل شعر رونالد ماكدونالد

للدول التسع والثلاثين كميّةً مضمونةً مستوردة من السكّر تُرسَل إلى أوروبا وذاتَ سعرٍ محدَّد مسبّقًا. وأمّا في «كلّ شيء إلاّ السلاح» فلا يؤتى على ذِكْر لا الكميّات المضمونة المستوردة ولا السِّعر المحدّد مسبقًا، بل إنّ السعر سيكون السعر العالميّ؛ وبهذا تَخْسر الدولُ الأفقر. هنا نرى كيف سُمِّمت الهديّة: فالأوروبيّون نَزَعوا «بروتوكولَ السكّر» الوارد في اتّفاقيّات ACP. ولكنْ في اتفاقيّات كوتونو تمّ الاتّفاقُ على أن تَلْتزم الدولُ الأفريقيّةُ والكاريبيّةُ والپاسيفيكيّةُ ابتداءً من عام ٢٠٠٦ (وهو بالمناسبة اليوم المحدّد أيضًا لبداية استفادة «الدول الأقلّ نموّاً» من اتّفاقيّات «كلّ شيء إلاّ السلاح») بقوانين منظّمة التجارة العالميّة. إذن كلّ القوانين الحمائيّة الموجودة في اتفاقيّات ACP ستفكّك بمُوجب القوانين الجديدة. تُرى أين أوروبا الإنسانيّة والسخيّة والمسؤولة، التي يُفْترض أن تكون مختلفةً عن الولايات المتحدة الأنانيّة والإمبرياليّة؟ أنا لا أرى أيّ فرق، باستثناء المظاهر الخارجيّة!

شايد: هناك أيضًا ما أشارَ إليه سماح، وهو اعتقادُ البعض أنّ دَعْم الفرنكفونيّة هو دعمٌ لثقافةٍ بديلةٍ من الأمركة المهيمنة، ودَعْمٌ لتنوُّع الثقافات. سؤالي، إذن، هو: إلى أيّ مدى تَسْتطيع الفرنكفونيّةُ أن تَدْعم ـ أو أن تَكْبحَ بل أن تَدُوسَ ـ تعدُّديةً ثقافيّةً موجودةً الآن، وذلك بإصرار الفرنكفونيّة على الفَرنَسْويّة [أي النزعة المؤْثِرة للفرنسيّة لغةً وحضارةً]؟

جنار: أنا أَدْعم تنوُّع الثقافات بكلّ قوّة، ولكنّ هذا يجب ألاّ يَقْتصر على دعم الثقافة الفرنسيّة وحدها. أنا أؤيّد فكرة التعدُّديّة الثقافيّة في ما يخصّ الشعوبَ الأصليّة في أميركا اللاتينيّة أيضًا، كشعب الشياپا مثلاً. ولكنّني لا أؤيّد مَنْ يستغلّ فكرةَ التنوُّع لحماية إمبراطوريّة استعماريّة سابقة تسير نحو الانحلال! ولا أَعْتقد، في كل الأحوال، أنّ الفرنكفونيّة المؤسّساتيّة، أيْ مجموعةَ الدول الفرنكفونيّة، تشكّل كتلةً سياسيّةً واحدة في مواجهة منظّمة التجارة العالميّة. ليس ثمّة مجموعة فرنكفونيّة يُمْكن أن نُقارنها، مثلاً، بالمجموعة الأفريقيّة التي تقول لمنظمة التجارة العالميّة: «نحن لا نوافق على اتفاقيّات حقوق الملكيّة الفكريّة.» علاوةً على ذلك، فإنّ قلّة التنسيق بين الدول الفرنكفونيّة يصبح أكثر خطورةً في ما يتعلّق بالبند الخاصّ بالخدمات. هناك مشكلة في مسألة الخدمات العامّة؛ ولنتذكّرْ أنّ الثقافة تَنْتمي إلى القطاع العامّ للخدمات: فالمسرح المدعوم، والسينما المدعومة، والنَّشْر المدعوم ـ كلُّ ذلك هو من ضمن القطاع العامّ للخدمات. ولكنّ المرء لا يرى أيّ مبادرات فرنسيّة أو بلجيكيّة أو سويسريّة داخل منظّمة التجارة العالميّة من أجل تشكيل كتلة تدافعُ عن التنوُّع الثقافيّ. ولذا أقول إنّ زعم الفرنكفونيّة أنّها تُدافع عن التنوُّع الثقافيّ إنّما هو من قبيل المظاهر الفارغة. فحين يَؤُول الأمرُ إلى نقاش حقيقيٍّ داخل منظّمة التجارة العالميّة حيث تُقرَّر الأمور حقّاً ـ لا في القمّة الفرنكفونيّة حيث لا يُقال إلاّ كلامٌ في كلام ـ لا يعود ثمّة تضامنٌ على الإطلاق بين الدول الناطقة كليّاً أو جزئيّاً بالفرنسيّة، بل يغدو كلُّ بلدٍ لا يهمُّه إلاّ نفسه. وهذا هو الأمر المذهل. فأنت تجد الدول الفرنكفونيّة تتصارع لحماية مفهوم التنوُّع الثقافيّ. ولكنْ على هذه الدول أن تَحْمي التنوُّع في **كل** المجالات، مثل مجال الزراعة وحماية الأنواع النباتيّة المختلفة ـ وهذه قضية حسّاسة جدّاً بالنسبة إلى التنوُّع النباتيّ الهائل الموجود في دول الجنوب ـ في حين أنّ دول الشمال هي التي تَحْفظ لنفسها براءةَ اختراع وتصنيع المنتوجات ضمن العلامات المسجّلة. هنا لم يعد ثمّة دورٌ لفرنسا أو للفرنكفونيّة سوى فرض تشريعاتِ منظّمة التجارة العالميّة على دول الجنوب. إنّ فرنسا تحاربُ في مجال التجارة العالميّة وتؤيّد التنوُّعَ الثقافيَّ حين يكون في صالحها، ولكنْ أيضًا

لأنَّه ليست هناك حقّاً صناعةُ أفلام منافسة من الكيبك أو من والون [في بلجيكا]. صحيح أنَّ ثمّة قليلاً من النشر الكيبكيّ والسويسريّ، ولكنْ يكاد ألاّ يكون هناك في حدّ علمي أيُّ صناعة أفلام فرنكفونيّة أفريقيّة على الإطلاق. ولا أيُّ نشرٍ فرنكفونيّ في دول الجنوب. لذا حين تتحدّث فرنسا، باسم الثقافة الفرنسيّة، عن حماية التنوُّع الثقافيّ فإنَّها تدافع قبل كل شيء عن مصالحها، عن ناشريها، عن مخرجي أفلامها. ولكنْ حين يؤول الأمرُ إلى الثقافات الأخرى لا نعود نرى فرنسا أبدًا. أنا أعتقد جازمًا أنَّه لو كنّا نحترم التنوُّع الإنسانيّ حقّاً فَعَلينا أن ندافع عن مفهوم التنوُّع الثقافيّ. إنَّ عنصرًا أساسيّاً من عناصر مناهضة العولمة هو معارضة التماثل المفروض فرضًا بحيث يُصْبح الجميعُ متساوين ثقافيّاً بحسب المعايير والقوانين نفسها. إنَّ علينا أن ندافع عن التنوُّع الثقافيّ، ولكنْ علينا أن نفعل ذلك في الميادين الدوليّة حيث تُصنع القراراتُ، ولاسيَّما داخل منظمة التجارة العالميّة وداخل الاتّحاد الأوروبيّ أيضًا. غير أنَّ الفرنكفونيّة غير موجودة في هذَيْن الميدانَيْن.

شايد: إذن، من جهة ثانية، ألاّ توحِّد الفرنكفونيّةُ الثقافاتِ المتعدِّدةَ **داخل** فرنسا وتُظْهرها ثقافةً واحدةً صلبةً وغيرَ منقسمة؟ مؤخّرًا نَشَرَ مؤرّخٌ لبنانيّ شابٌ اسمه أسامة مقدسي كتابًا بالإنجليزيّة عنوانه: **ثقافة الطائفيّة**. وفيه يُورد أنَّ القنصل الفرنسيّ، الكونت دو بنتيڤوغليو، لاحَظَ أنَّ المتمرِّدين اللبنانيِّين بقيادة طانيوس شاهين كانوا يَرْفعون العَلَمَ الفرنسيّ خلال اجتماعاتهم فيما هم يخطِّطون للإطاحة بالأمراء الإقطاعيِّين. فأَرْسل القنصلُ نائبًا عنه لكي «يَكْبح الأرواحَ الجاهلة والمتّقدةَ حماسًا» و«لكيْ يوقِفَ سَيْر الثورة.» وبالمِثْل يحلّل تود پورترْفيلْد، وهو مؤرِّخ متخصِّص في ثقافة فرنسا أثناء عهدها الإمبرياليّ، كيفيةَ تصدير «الرسالة الحضاريّة» mission civilisatrice بوصفها انحرافًا عن الثورة الفرنسيّة التي خَلَقتْ صدوعًا داخليّةً في المجتمع الفرنسيّ. لقد كان القنصل الفرنسيّ، إذن، يُخبر المتمرِّدين اللبنانيّين ألاّ يتبنَّوا فكرةَ الثورة [الفرنسيّة]، وأنَّ هذه الفكرة ليست ما تَرْغب فرنسا في تصديره خارجًا. بل الحقّ أنَّ «الرسالة الحضاريّة» بدا أنَّها وسيلةٌ مربحةٌ للإبقاء على المستعمرات هادئةً. بالنظر إلى أنّ الفرنكفونيّة نظريةُ «تعاوُن» نَمَتْ في زمنٍ توقفتْ فيه فرنسا عن السَّماح للمهاجرين بعبور حدودها بسهولة (بدايةَ السبعينيّات) ووجدتْ فيه نفسَها مهدَّدةً اقتصاديّاً من قبل المنافسة الأميركيّة، هل تؤدِّي هذه الفرنكفونيّة اليوم دورًا مماثلاً «للرسالة الحضاريّة؟» إلى أيّ مدى تقول الفرنكفونيّة لأهل الجنوب الذين يرون إليها وإلى فرنسا مرجعًا أعلى: «اتّبعونا، ولكنْ لا تفعلوا هذا على حسابنا؛ تعلَّموا أن تكونوا حضاريِّين بما يلائمنا نحن، ولكنْ لا تأتوا بممارساتكم الثوريّة إلى فرنسا وتطالبوا بحصّتكم من الأرباح؟»

جنار: ملاحظتُكِ صحيحة. فهناك، من جهة، سياسةٌ رسميّة لفرنسا؛ وهناك من جهة ثانية فرنسا البلدُ الذي حصلتْ فيه أحداثٌ عظيمةٌ مثل الثورةِ الفرنسيّة وكومونةِ باريس (١٨٧٠) وظهور الفلاسفة. ولهذا ثمّة غموض في علاقة فرنسا بالعالم. هناك السياسة الرسميّة التي نَرْفضها، وهناك الإنجازاتُ الرائعة التي حصلتْ في فرنسا عبر التاريخ. ولكنّنا بالطبع لا تُعْجبنا هذه الإنجازات لمجرَّد أنَّها فرنسيّة، بل لأنَّها تتضمَّن أفكارًا ثوريّةً وإنسانيّةً في العمق. لم يكن عبثًا أنّ رجلاً زرتُه مرةً في بكين علَّق على حائطِ بيتِه صورةً لڤيكتور هوغو ـ فهو لم يَفْعل ذلك لأنّ هوغو فرنسيّ بل لأنَّه كتب **البؤساء**. ولذا، بالطبع، هناك مَنْ يطيِّر علمًا فرنسيّاً لا لأنَّه علم فرنسيّ بل لأنَّه علمُ الثورة الفرنسيّة، وأستطيع أن أَفْهم تمامًا لماذا لا تَرْغب الحكومةُ الفرنسيّةُ في أن يُسْتخدم


كمبودي يتواصل مع مراسل غربيّ... بلغة الخَمير

العلمُ الفرنسيُّ على هذا النحو لأنّ لهذه الحكومة مشاريعَها السياسيّة التي كانت تحاول أن تنفّذها في جبل لبنان.

أمّا بالنسبة إلى توقيت نموّ الفرنكفونيّة كما جاء في سؤالِك، فصحيح أنّ هذا النموّ تزامَنَ مع أزمة النفط العالميّة في بداية السبعينيّات ومع القوانين الاستجنابيّة ضدّ تجنيس المهاجرين. وأنا موافقٌ معك بالطبع على وجود تناقض في السياسة الرسميّة تجاه غير الفرنسيّين في فرنسا، وهذا يَنْطبق على سياسة بلجيكا تجاه غير البلجيكيّين أيضًا. نحن إزاء تناقض بين تصدير قيم إلى الخارج، ثم رفض تطبيقها في الداخل!

إدريس: ولكنْ ما هي القيم التي تَسْعى الفرنكفونيّةُ إلى نشرها في البلدان الأخرى؟ ما هي القيم التي على متبنّي الفرنكفونيّة أن يناصرها: أهي أفكارُ العدالة والديموقراطيّة، أم أفكارُ التبعيّة لفرنسا وتأليهها؟

جنار: تذكَّرْ أولاً أنّ أفكار العدالة والديموقراطيّة ليست حكرًا على فرنسا والفرنكفونيّة. ثم لا تنسَ أنّ أوروبا كانت مسرحًا لأبشع الأحداث: غرف الغاز، الاستعمار، العبوديّة المأسسة. ولكنْ لو أردنا أن نأخذ القيمَ الإيجابيّة التي تدّعيها الفرنكفونيّةُ والاتّحادُ الأوروبيّ على محمل الجدّ فسنجد أنّ هناك تناقضًا بين النظريّة والتطبيق السياسيّ، ولاسيّما في ما يخصّ بلدانَ الجنوب.

قاسم عز الدين: أثمّة أيُّ شيء إيجابيّ في الفرنكفونيّة؟

جنار: تكون الفرنكفونيّة إيجابيّةً بقدر دفاعها عن التنوُّع الثقافيّ، باسم اللُّغة الفرنسيّة والثقافة الفرنسيّة. ولكنّ على المرء أن يدافع عن كلّ تنوُّع، كما ذَكَرْنا. هناك مثلاً عالمٌ ناطق باللُّغة الإسبانيّة، فأين المؤسَّسات العالميّة لحماية الثقافة الناطقة بهذه اللُّغة، وهي ثقافة لا تَقْتصر على إسبانيا وحدها وإنّما تمتدّ إلى أميركا اللاتينيّة بل إلى الولايات المتحدة نفسها؟! الإيجابيّ في الفرنكفونيّة يكون بِقَدْر دفاعها عن عالمٍ متعدِّد. ومن هذه الناحية قد تكون مؤسّساتُ الفرنكفونيّة نافعة، ولكنّها مشبوهةٌ في عيني إلى حدّ أنّ الإيجابيّات المحتملة (مثل المنح الدراسيّة ووسائلِ نقلِ المعلومات والتكنولوجيا) تَنْقُضها السلبيّاتُ. علينا أن نَنْتظر ونرى، لأنّ السؤال الذي طَرَحته يا قاسم يجب أن يُطْرح في القمّة العتيدة مثلاً. هل محورُ القمّة «حوار الحضارات» مؤشِّرٌ جيّد؟ نأمل ذلك، لأنّه قد يعني أنّ تنوُّعَ الثقافات لا يكون فقط بحماية الثقافة الفرنسيّة المأسسة في وجه العالم الأنكلوسكونيّ، بل يَعْني الدفاعَ عن كل الثقافات بحيث لا تَمْحو إحداها الأخرى أو الأخريات.

إدريس: أمطمئنٌّ أنت يا راوول إلى أنّ شعار «حوار الحضارات» كما تَطْرحه القمّةُ الفرنكفونيّةُ المقبلة لا يُخْفي رغبةً حصريّةً في الدفاع عن المصالح الفرنسيّة في وجه العولمة المؤمركة؟

جنار: لا أحبّ أن أجيب عن سؤالك إجابةً حاسمة لأنّ العالم الفرنكفونيّ عالمٌ صغير، ورجال أعماله ليسوا حمقى، بل يدركون أنّ هذا العالم يتقلّص شيئًا فشيئًا. في ڤيتنام ليس هناك إلاّ ١٪ من الناس يتحدّثون الفرنسيّة. لذا فإنّ مِنْ مصلحة الفرنكفونيّة أن تدافع عن «تنوُّع الثقافات» ـ العربيّة والإسبانيّة والصينيّة، الخ ـ وأن تَسْعى إلى تكوين تصوُّرٍ ما لعالم لا تهيمنُ فيه ثقافةٌ واحدةٌ طاغية. أعتقد أنّه نظرًا لواقع الأمور ليس للفرنكفونيّة المؤسساتيّة إلاّ خيارٌ واحد. ولكنْ علينا أن نَنْتظر نتائج القمّة. لا أستطيع أن أحاكِمَ النوايا، ولذا لا أريد أن أستبق الأمور لأقول إنّ طرح فكرة «حوار الثقافات» مجرَّد «تجميل» أو أنّه حبّةُ لوز مُرّة مغطّاة بالشوكولاته. إنّ وضع العالم الفرنكفونيّ ضعيف جداً ومتراجع، وهو في موقع الدفاع، وفي مثل هذه الحال سيفتِّش عن حلفاء من كل الثقافات: عربيّةً وإسلاميّةً وصينيّة. وهذه الثقافات قد تكون شريكةً في المطالبة بمستوى من التعاون الدوليّ لا يتّسم بهيمنةِ

ضدّ الفرنكفونيَّة: بطلان الثقافة اللُّبنانيَّة

ثقافةٍ ما عليها. لننْظر ونرَ. ربما كنتُ متفائلاً أو ساذجًا أكثر ممّا يَنْبغي! علينا أن نرى أيّ نجوم ستأتي إلى القمّة، عربًا وإسبانيِّين وهنودًا وأفارقةً وصينيِّين، لكي يكون بمقدورنا بناءُ حوارٍ حقيقيّ بين الثقافات.

عزّ الدين: بحكم خبرتك هل ستستطيع دولُ الجنوب أن تستفيد من الفرنكفونيَّة للتخفيف من عبء الديون؟ فهذه الديون بالنسبة إلى لبنان، مثلاً، هي العائق الأعظم أمام النموّ اليوم.

جنار: مرّةً أخرى أقول إنَّ علينا أن ننتظر ما يحدث في القمم القادمة. ربّما يقول الحاضرون ما سبق أن قالوه في القمّة السابقة في مونكتون (١٩٩٩) «على الديون أن تخفَّض.» ولكنّ تخفيض الديون نفاقٌ رهيب، إذ على الديون أن تُلغى لا أن تخفَّض! عليهم أن يقولوا: «لا ديونَ بعد اليوم. لقد أُلْغيتْ تمامًا.» وعلى قولهم هذا أن يترافق مع سياسات تنمويَّة حقيقيَّة. ولكنّ حتى لو قيل في القمّة القادمة إنَّ على الديون أن تخفَّض، فإنَّ القادة حين يَذْهبون إلى صندوق النقد الدوليّ لن يقولوا ذلك! غير أنَّ القرارات تُتَّخذ هناك، في صندوق النقد الدوليّ وفي البنك الدوليّ وفي المؤتمر الوزاريّ لمنظمة التجارة العالميَّة، لا في بيروت أو الكيبك. وهناك في تلك الأماكن لا يعود ثمّة فرانكفونيَّة، بل دولُ شمالٍ ودولُ جنوب، ودولٌ غنيَّة ودولٌ فقيرة فقط. إنَّ الحكومات تَعْجز عن اتّخاذ المواقف ذاتها في كلّ المؤتمرات: من القمّة الفرنكفونيَّة إلى اليونسكو إلى قمّة منظّمة التجارة العالميَّة، وهلمجرّاً. مؤخّرًا كتبنا رسالةً مفتوحةً، أنا وعدد من المثقفين أمثال نوم تشومسكي وإدوارد سعيد وبيير بورديو، إلى الأمين العام للأونسكو بخصوص الاتفاقيَّة التجاريَّة للخدمات العامَّة General Service Commerce Accord. وباختصار قلنا في هذه الرسالة: «إذا أُبرمتْ هذه الاتِّفاقيَّة فبإمكانكم أن تُغلقوا الأونسكو لأنَّ كل شيء يكون قد انتهى؛ فلن يعود القطاعُ العامّ من القوّة بحيث يموِّل ويحمي النشاطات الثقافيَّة والتربويَّة والعلميَّة.» بعد الرسالة استقبلنا مديرُ الأونسكو ـ أنا وبورديو وآغنس برتراند ـ وقال «أنتم مصيبون تمامًا. المشكلة أنَّني حين ألتقي وزيرًا يكون هذا الوزيرُ وزيرًا للثقافة، في حين أنّ القرار هو في يد وزير المال!» وقال لنا إنَّه يومًا ما سيسأل الدولَ الأعضاء في الأونسكو أن تحضِّر لقاءً ما بين الأونسكو ووزراء المال.

شايد: ما هي الخلفيَّة التي دفعَتْك إلى اتِّخاذ موقفٍ معادٍ للفرنكفونيَّة المؤسَّساتية؟

جنار: أنا واحد من الجالية التي تتحدَّث الفرنسيَّة في بلجيكا، ولغتي الأم هي الفرنسيَّة. قضيتُ سنواتي المهنيَّة العشر الأولى أستاذًا للفرنسيَّة في بلجيكا. ثم عملتُ في كمبوديا حيث شهدتُ تلك المعركةَ الفائقةَ الغباء بين الفرنكفونيِّين والأنكلوفونيِّين، وكلٌّ يحاول فرضَ لغته على بلدٍ يمتلكُ لغتَه الخاصةَ ويَمْتلك القدرةَ على تقرير مصالحه. والحقّ أنْ لا لغة مشتركةً حاليّاً في آسيا، وأعتقد أنَّ هذه اللُّغة المشتركة قد تكون الصينيَّة يومًا ما نظرًا لانتشار الأقليّات الصينيَّة السريع في المنطقة ولنموّ الصين الاقتصاديّ والسياسيّ والعسكريّ بشكلٍ عامّ. ولكنّ اللُّغة الوحيدة المنتشرة اليوم انتشارًا واسعًا في الشرق الأقصى هي الانكليزيَّة. إذن، بغضّ النظر عن حبي للغتي الأمّ ولآدابها، فإنِّي أعتقد أنَّ مصلحة الناس هناك، بالإضافة إلى حماية لغاتهم وثقافاتهم الأمّ، هي في اللُّغة الإنكليزيَّة. فإذا أراد أحدٌ من فنوم بن أن يتحدَّث إلى آخر من مانيلا فسيتحدَّث إليه بالإنكليزيَّة، وإلاَّ لن يَفْهم واحدُهما الآخر. وهذا لا يعني أنَّ على العالم بأجمعه أن يكون أنكلوفونيّاً، بل يَعْني أنَّه إذا كان على المرء أن يتعلّم الإنكليزيَّة كلغة أجنبيَّة يتحدَّث فيها مع محيطه الإقليميّ فإنَّ الاستمرار في الحديث بلغة الخمير في فنوم بن وبلغة التاغالوغ في مانيلا سيكون هو لبَّ ما يركِّز عليه

جهودَه. إنَّ إلغاء الاختلافات يجب أن يُرفَضَ لا باسم إمبراطوريَّةٍ فرانكفونيَّةٍ مصغَّرة، بل باسم احترام جميع أشكال التنوُّع الإنسانيّ.

إدريس: هذا يَدْفعني إلى سؤالك عن مدى اقتناعك بوجود شيء اسمه «الغزو الثقافيّ.» في بلادنا كثيرًا ما يُنعت القائلون بوجود «غزو ثقافيّ» بـ «الأصوليِّين.» ويُردّ عليهم بأنّ الثقافة التي يتباهَوْن بالدفاع عنها ضعيفةٌ في ذاتها وإلاّ لما استطاعت الثقافات الأقوى أن تَفْرض عليها قيمَها.

جنار: ولكنْ لماذا تلك الثقافة ضعيفة في الدرجة الأولى؟ إنَّها ضعيفة لأنَّها لا توجد ضمن سياق اقتصاديّ وسياسيّ قويّ. أنا بالطبع أُؤمن بوجود شيء اسمُه «إمبرياليَّة ثقافيَّة،» ونَسْتطيع أن نراها في نَشْر اللُّغة الإنكليزيَّة. نراها في الأسلوب البالغِ التعجرف الذي شهدتُه أكثرَ من مئة مرّة حين يحاول الموظَّفون والديبلوماسيُّون الأميركان والبريطانيُّون في آسيا، بل وما يسمّى المنظَّمات الأميركيَّة غير الحكوميَّة هناك، أن يَفْرضوا الإنكليزيَّةَ في الخطاب المحليّ على الأشخاص الذين لا يتحدَّثون بها. أعتقد أنَّ هذا يَحْدث لأنَّ الأميركان يَعْتقدون أنَّهم يَعْرفون ما هو أفضلُ للعالم، وأنَّهم يَمْلكون حقَّ فرض رؤيتهم على العالم أجمع. وهم في ذلك مثلُ الفرنسيِّين. إنَّ هذا التصرُّف الأحمق لَهُوَ شكلٌ آخر من الكولونياليَّة، ومن الإمبرياليَّة الثقافيَّة. أثمّة لغة أو ثقافة تَمْتلك في ذاتها القوةَ للهيمنة على الآخرين؟ لا. إذا لم تقم القوَّةُ السياسيَّةُ والقوَّةُ الاقتصاديَّةُ (والثانية في الغالب نتيجةٌ للاولى) بدَعْم ثقافةٍ أو لغةٍ ما فلا قدرةَ لهذه اللُّغة أو الثقافة في ذاتهما على السيادة.

إدريس: شكرًا يا راوول. كان حديثُكَ مفيدًا، وخاصةً أنَّنا نكاد لا نَسْمع إلاّ عباراتِ الثناء المُطْلق أو الهجاء المُطْلق للفرنكفونيَّة.

جنار: على الرَّحب والسعة. أَعْتقد، في النهاية، أنَّ الفرنكفونيَّة كمؤسَّسة، يديرها موظَّفون فرنسيُّون يَفْرضون بغرورٍ قراراتِهم للإعلاء من شأن «الدِّيك» الفرنسيّ، وتموِّلها الدولةُ الفرنسيَّة، إنَّما هي مؤسَّسةٌ تَحْكمها موازينُ القوى. فإذا كان لها أن تَعْمل وتكونَ ذاتَ فائدة فإنَّ عليها أن تفكِّر من جديد في نفسها. من الممكن للفرنكفونيَّة أن تكون ذات فائدة. ولكنْ يُشْترط بها ألاّ تَهْدف إلى حماية لغةٍ بعينها، ومن ثمَّ سوقٍ بعينها، بل أنْ تدافع عن قيمٍ تكون هي أساسَ سياساتٍ منسجمةٍ في كل المجالات.

بيروت

راوول مارك جنار

أستاذ في العلوم السياسيّة، متخصّص في العلاقات الدوليّة مع تركيز على جنوب شرق آسيا والمنظّمات الدوليّة. عمل أول الأمر أستاذًا للفرنسيّة، ثم مراسلا، ومستشارًا للشوون الدوليّة لمجلس الشيوخ البلجيكيّ. ذهب إلى كمبوديا حيث راقب الوضع السياسيّ مدّة ١٥ عامًا. عمل في منظّمة Oxfam في بلجيكا. عضوٌ في منظمة URFIG وجمعيّة الصداقة الفلسطينيّة ـ البلجيكيّة. يُعدّ حاليًا كتابا عن ضرورة محاكمة المجرم أرييل شارون.

ضدّ الفرنكفونيّة: بطلان الثقافة اللُّبنانيّة

أسعد أبو خليل

«ولكنَّ الفتى العربيَّ فيها
غريبُ الوجهِ واليدِ واللّسانِ»
أبو الطيِّب المتنبِّي

فليُبْشِر شعبُ لبنان! فوزير الثقافة (أيّ ثقافة؟) في لبنان يُعلن من دون تردُّد أنَّ القمَّة الفرنكفونيَّة المزمعَ عقدُها في تشرين الأول في لبنان ستشكِّل «الحدثَ الأكبرَ في تاريخ» هذا البلد (جريدة **النهار**، ٢ آب، ٢٠٠١). وكأنَّ ما شَهدَه لبنانُ من حركات وثورات وتطوُّرات لا يُقاس بحجم القمَّة المرتقبة ـ وعلى أحرَّ من الجمر ـ من قِبل مَنْ يُصرّ على قياس لبنان بمقاييس ومعايير غربيَّة إفرنجيَّة.

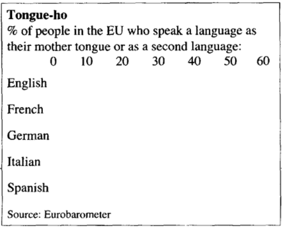
لكنَّ لموضوع الفرنكفونيَّة دلالاتٍ وعبرًا تتجاوز هذا الموضوعَ في ذاته لتطول مواضيعَ تتعلَّق بالجدال غير المنتهي حول هويَّة لبنان (التي يصرّ أنطوان خويري في كتابه الصادر حديثًا على أنَّها «لبنانيَّة صرفة»). والفرنكفونيَّة موضوع يحتاج إلى تفصيل ونقاش لأنَّه في جانبٍ منه يتعلَّق بالعولمة، وفي جانب آخر منه يتعلَّق بـ «اللبننة»؛ ولهذا تحظى القمَّةُ الفرنكفونيَّة بالحماس الإعلاميّ الذي لا يستحقُّه إلاّ فتحُ الأندلس من جديد.

يجب بدايةً التوضيحُ أنَّ الفرنكفونيَّة موضوعٌ لا يمتّ إلينا أصولاً ودوافعَ بشيء، باستثناء لدى أولئك اللبنانيِّين (واللُّبنانيّات) الذين (واللواتي) رَضِعوا منذ نُعومةِ أظفارهم من «حليب الأم الحنون» ـ على حدّ قول جمال عبد الناصر في خطابه الشهير. فالفرنكفونيَّة مماثلةٌ سياسيّاً وإمبراطوريّاً لهيكليَّة الكومنولث التي أنشأتْها بقايا الإمبراطوريَّة التي غابَتْ عنها الشمسُ ـ وإلى غير رجعة ـ حتى لا تتحوَّل ذكراها إلى مجرَّد حنين رومنطيقيّ. وبصورة مماثلة، حاولتْ فرنسا الحفاظَ على ما تبقَّى لها من وهج (أوْ ما كان يسمِّيه شارل ديغول بـ «gloire» ـ أيْ مجد فرنسا العريق). وحَمِيَتْ حميَّتُها مؤخَّرًا في مواجهة العولمة (وهي في تجلِّياتها الثقافيَّة أميركيَّةٌ، وإنكليزيَّةٌ لغةً) كي لا يزول أريجُ مصدر إشعاعٍ ثقافيٍّ قديم يَفْخر به أهلُ ذلك البلد.

ولا تُخفي فرنسا نيّاتِها أبدًا. ولهذا تَجِد وزيرَ خارجيَّة فرنسا يتحدَّث جهارًا ومِنْ دون مواربة عن أهداف الفرنكفونيَّة، وعن «الذعر» الفرنسيّ من هيمنة الثقافة الأميركيَّة العالميَّة.[1] وتَعْلم فرنسا أنَّ اللُّغة الفرنسيَّة كانت تحتلّ مركزَ الصدارة بوصفها لغةَ الأرستقراطيَّة الثقافيَّة، إلاَّ أنَّ الاجتياح الأميركيّ عبر اللُّغة الإنكليزيَّة ومن خلال وسائل الاتِّصال الحديثة (خصوصًا الكومبيوتر) رَفَعَت اللُّغةَ الإنكليزيَّةَ إلى مرتبة اللُّغة العالميَّة التي أصبح لزامًا على المرء تعلُّمُها أو إتقانُها أو حتى الإلمامُ بها. بل إنَّ نحوًا من ٦٠ في المائة من سكّان القارة الأوروبيَّة يُتقنون أو يُلِمّون بالإنكليزيَّة، وكلُّ هذا على حساب ثقافات ولغات أخرى.[2] وتَفْتقر الجامعاتُ الفرنسيَّة إلى طلاّبِ وطالباتِ النخبة من سكّان العالم الذين (واللواتي) كانوا (وكنَّ) يَفدون (ويَفِدْنَ) إلى جامعات فرنسا للحصول على شهاداتها البرّاقة. البريق هذا زال: فقد اندثر تحت محدلة العولمة التي لا يقف في وجهها حجرُ عثرةٍ من أيِّ جهةٍ.

ولأنَّ العولمة حربٌ (سلميَّةٌ وعسكريَّةٌ في آن)، فإنَّ الفرنكفونيَّة هي أيضًا جزء من حرب العولمة: بين فرنسا التي تحاول بصعوبةٍ بالغةٍ

١ ـ يراجع كتابه: **Les cartes de la France à l'heure de mondialisation** (Fayard, 2000).
٢ ـ راجع الرسم البيانيّ الوارد في مجلة **الإيكونومست** في الصفحة المقابلة.



حوالى ٦٠٪ من الأوروبيّين يتحدّثون الإنكليزيّة لغةً أولى أو ثانية (عن مجلة الايكونوميست)

الحفاظَ على متبقّيات وهج ثقافيّ عريق كان لها في يوم ما، والإصرار الأميركيّ على طمر كلِّ مَنْ يقف في وجه الزحف الأميركيّ السياسيّ والاقتصاديّ والثقافيّ.[١] وتحاول فرنسا، معتمدةً على علاقات ورثتْها من عهد الاستعمار، استغلالَ صلاتها بمستعمَراتٍ سابقةٍ لها لبعث الروح (أو ما تبقّى منها) في جسم المنظّمة الفرنكفونيّة.

أمّا لماذا يتنطّح لبنانُ اليومَ (ولبنانُ دومًا يتنطّح لإثبات عدم عروبته، مع أنّ وزير الثقافة الحاليّ يتمتّع برصيد عروبيّ وعلمانيّ حافَظَ عليه عبر سنوات الحرب ـ وهنا المفارقة) للدخول في معمعة الفرنكفونيّة، فالجواب يوجد في خضمّ السياسة اللبنانيّة لا في أزمة حروب العولمة الضروس. فالحقّ أنّ موضوع الفرنكفونيّة لا يَخْتلف البتّةَ عن الصراع على هويّة لبنان، وهو صراع وَسَم التاريخَ اللبنانيَّ المعاصر.

الفرنكفونيّة وهويّة لبنان

ليس من المُسْتغرب أن يَبْذل لبنان الرسميّ في موضوع الفرنكفونيّة حماسًا لم يَبْذلْه في معركة تحرير الجنوب: فهذه المعركة (التي وقفت الدولةُ اللبنانيّةُ إزاءها موقفَ المتفرّج الخنوع أو موقفَ المؤيِّد الخجول) معركةٌ لا تَعْني الكثيرَ من رجال السياسة والطائفة في لبنان خصوصًا ـ والتذكير هنا ضروريّ خشية تكرار تجربة الحلف اليمينيّ مع إسرائيل والتي لم تنفصم عراها بعدُ على ما يبدو. بل إنّ في لبنان مَنْ يَعْتبر المعركةَ مع إسرائيل معركةً «مفروضةً» على لبنان؛ وقد يكون النائب ألبير مخيبر أكثرَهم صراحةً في التعبير عن هذا الاتّجاه.

ويحبّ أهلُ النخبة في لبنان ترويجَ مقولةٍ سمجة، وهي أنّ اللبنانيّ (وربّما بظنّهم اللبنانيّة أيضًا، مع أنّهم يَفْتقرون إلى الحسّ الأدنى من الاستجابة لقضايا المساواة بين الرجل والمرأة) يُتْقن ثلاثَ لغات (قد تكون العربيّةُ منها ـ لا ندري)[٢]. لكنْ مَنْ هو ذلك اللُّبنانيّ المقصود: أهو اللُّبنانيّ في عكّار والجنوب والجبل، أم أنّ أهل النُّخبة يعمّمون تجربتَهم الطبقيَّةَ والنخبويَّةَ على مُجْمل شعب لبنان؟ ثم مَنْ يُثْبت أنّ أهل النُّخبة هؤلاء هم حقًّا ضليعون في لغات ثلاث؟ مَن امتحن هؤلاء المدَّعين... علمًا أنّ اللُّبنانيّ الذي تعلّم، واللُّبنانيّةَ التي تعلّمتْ، في مدارس بيروت الخاصّة وجامعاتها، يَبْذلان جهدًا سخيفًا لا لإتقان اللُّغة بل اللُّكنة ـ واللُّكنةُ بالنسبة إليهما أهمُّ من اللُّغة لأنّها قادرةٌ على ربطهما فورًا بثقافة يحاولان أيّما محاولةٍ الالتصاقَ بها حتى وإنْ نبذَتْهما.

ويَذْكر رئيسُ لبنان الأسبق شارل الحلو[٣] في واحد من كتب مذكّراته (وهي غيرُ واحدة) كيف أنّه زار برفقة شارل ديغول الأكاديميّةَ الفرنسيّةَ، وكيف أنّ الحلو تدخّل (هكذا وبصفاقة) في نقاش في الأكاديميّة حول اصطلاح لغويّ ما، وكيف أنّ ديغول حَسَمَ الموضوعَ بأنّ الحلو كان على حقّ![٤] والحال أنّ محاكاة الثقافة الفرنسيّة، في عقليّة اليسوعيّة السياسيّة التي حكمتْ لبنانَ

١ ـ تعبير «ثقافيّ» هنا مُستعمَلٌ بتحفُّظ شديد، لأنّ منتوجات الثقافة الأميركيّة تَدْخل في حيّز الثقافة الشعبيّة المبتذلة مثل أفلام العنف وألعاب الڤيديو والإنتاج الموسيقيّ الضحل.

٢ ـ يصرّ سليم عبّو، رائدُ التنظير الفرنكفونيّ، على إدراج أرقام شبه خياليّة عن نسبة «ثنائيّي اللُّغة» في لبنان. فيَذْكر ـ وفقًا لأرقام تخلو من المصداقيّة ـ أنّ ٣٩٪ من المسيحيّات و٢٨٪ من المُسْلمات يُتْقِنَّ العربيّة والفرنسيّة. أُنظرْ: Selim Abou, **Le bilinguisme Arabe - Français au Liban** (Paris: Presse Universitaire de France, 1962), p. 111.

٣ ـ للتذكير، فإنّ الحلو كان ناشطًا كتائبيّاً في شبابه.

٤ ـ Charles Helou, **Memoires** (Araya: Imprimerie Catholique, 1984).

وبَنَتْ لَبِناتِ ثقافته السياسيّة، هي جزء من الولاء للوطن (وطنِ الأرز أو الوطن الذي هو «جزء من اللّه» على حدّ تعبير شارل الحلو،[1] أو الوطن الذي هو «قطعة سماء» وفقًا لحنجرة وديع الصافي). فاللُّغة الفرنسيَّة خدمتْ أغراضَ غلاة القوميَّة اللبنانيَّة (ويُمْكن القول إنَّ كل دعاة القوميَّة اللبنانيَّة هم من الغلاة).

ولمواجهة واقع عروبة لبنان وثقافته برزتْ محاولتان لإجهاض تعريب لبنان ولإثبات إزدواجيَّةِ أو ثلاثيَّةِ ولاء هويَّته السياسيَّة. وقد قاد المحاولةَ **الأولى** سعيد عقل وميّ المرّ ومَنْ تبعهما من روّاد «اللُّغة اللبنانيَّة» المكتوبة بالحرف اللاتينيّ. لكنَّ هذه المحاولة باءت بفشل ذريع، واستقبلها لبنانُ الشعبيُّ بالسخرية التي تستحقُّها هذه الفكرةُ ويستحقّها صاحبُها (الذي لا يتعرَّض في حديثه عن «الفينيقيَّة» و«الحضارة اللبنانيَّة» للتهميش والهزء اللذَيْن يَفْرضهما التأريخُ الأكاديميُّ حول الموضوع). أمَّا المحاولة **الثانية** لدحض عروبة لبنان فتجلَّت أكثرَ ما تجلَّت في الإنتاج الأدبيّ والسياسيّ لليسوعيَّة السياسيَّة، التي حاولتْ وبنجاحٍ رَسْمَ علامة استفهامٍ حول هويَّة لبنان. ألم يَكُنْ بيار الجميِّل يجيبُ عن سؤال هويَّة لبنان بالقول إنَّ هناك حاجةً إلى خبراء لتقرير هذه المسألة؟

وهذا ما حدث، وهذا ما نَجَحَ رياض الصلح في رَسْمه هو أيضًا حين وَصَفَ لبنانَ بأنَّه «ذو وجه عربيّ،» موحِيًا أنَّ الاستنتاج المنطقيّ لذلك هو أنَّ يدَ لبنان أو رِجْلَه أو... أجنبيَّة![2] ولئن حَسَمَ

١ ـ Charles Helou, **Liban: cette part de Dieu** (Beirut: Librairie Antoine, 1992).

٢ ـ تحاول ماكينةُ الدولة وأموالُ حفيد رياض الصلح، الأمير الوليد بن طلال، إقناعَنا بأنَّ رئيس الوزراء الأسبق هذا كان «بطلَ الاستقلال.» غير أنَّ اجتماعات الصلح السريَّة والعلنيَّة بالقادة الصهاينة (بمن فيهم حاييم وايزمان ودايڤيد بن غوريون) مذكورة عند بعض المؤرِّخين وإنْ بقيتْ مجهولةً لدى معظم اللبنانيِّين واللبنانيَّات: وقد أتى على ذِكْر تلك الاجتماعات المؤرِّخ آڤي شلايم في كتابه **Collusion across the Divide** المنشور في نيويورك عن منشورات جامعة كولومبيا عام ١٩٩٨. لكنَّ الاتِّهام الأخطر هو حول علاقة الصلح بالمنظَّمة الصهيونيَّة المركزيَّة، ويُمْكن تدعيمُه بالنظر إلى الأوراق الخاصة لحاييم وايزمان، أوّلِ رئيس دولةٍ لإسرائيل. فقد وَرَدَ في هذه المذكَّرات خبرُ اتِّصال الياس ساسون برياض الصلح (والأوّل هو من الروّاد السبّاقين في تجنيد عرب لمصلحة الصهيونيَّة ونَجَحَ أيّما نجاح في ذلك مع حزب الكتائب بحسب كتاب Schulze Kirsten **ديبلوماسيَّة إسرائيل السريَّة في لبنان** الصادر في نيويورك عن دار نشر سانت مارتين عام ١٩٩٨). انظرْ ص ٢٨٠ من كتاب وايزمان:

The Letters and Papers of Chaim Weizmann, Series A, Vol. X, July 1920 - Dec. 1921.

وهو كتاب صَدَرَ في القدس المحتلَّة عن «منشورات جامعات إسرائيل» عاميْ ١٩٧٤ ـ ١٩٧٥. بل يورد محرِّر المجلَّد، واسمُه برنارد واسرتين، معتمدًا على وثائق إسرائيليَّة وصهيونيَّة غير منشورة، وذلك في حديثه عن اجتماع سريّ في منزل المموِّل الصهيونيّ روتشيلد مع وايزمان، أنَّ الصلح كان «تحت واجبٍ ماليّ من الصهاينة،» أيْ أنَّه كان مدفوعًا ماليّاً من قِبَلهم: والعبارة بالإنكليزيَّة: «He was under financial obligation to the zionists.»

وقد تطوَّع الصلح في تشرين الثاني ١٩٢١، وبعد لقاء خاصٍ مع وايزمان، لإقناع مجموعة من «السوريِّين» باللِّقاء مع الصهاينة بِمَنْ فيهم صديقه وايزمان نفسه. فتمَّ الاجتماع في ١٨ آذار ١٩٢٢ في القاهرة (وذلك أيضًا بحسب مذكَّرات وايزمان نفسها، المجلَّد ١١، السلسلة A أيضًا، الصادر بين يناير ١٩٢٢ ويوليو ١٩٢٣، الرسالة رقم ٧٥). وفي بيان رسميّ أمام اللَّجنة التنفيذيَّة للمنظَّمة الصهيونيَّة في أكتوبر ١٩٢١ ذَكَرَ وايزمان أنَّ الصلح كان مستعداً «لقبول الصهيونيَّة ووعْدِ بلفور كأمرٍ واقع.» (أنظر المذكَّرات نفسها، السلسلة B، المجلَّد I، أغسطس ١٨٩٨ ـ يوليو ١٩٣١، وقد صدرتْ في نيو برونزويك عن منشورات كتب Transaction عام ١٩٨٣، الصفحة ٣٣٤). وفي الصفحة نفسها أشار محرِّر هذا المجلَّد (وهو غير محرِّر المجلَّد الأوّل) إلى أنَّ الصلح كان مدفوعًا من قبل الصهاينة، وأنَّه كان في مهمّة اتّصال سلميّ مع اليهود حين اغتيل.



هناك من أقطاب السياسة التقليديّة الإسلاميّة مثل الحريري مَنْ يُبْدي حماسًا للفرنكفونيّة

اتفاقُ الطائف الموضوعَ ظاهريّاً أو نظريّاً باتِّجاه عروبة لبنان، فإنَّ التاريخ اللبنانيّ الحديث والقديم لا يشير إلى ديمومة الاتِّفاقيّات الموقَّعة والمعقودة؛ وتجربةُ الحلف مع إسرائيل، وهي ضمَّت بالإضافة إلى أمين الجميِّل (العائد مظفّرًا إلى لبنان) العديدَ من طاقم السياسة اللبنانيّة التقليديّة والتقدُّميّة، مثال صارخ على سرعة تقلُّب الأهواء والاتِّجاهات مع تعديل ميزان القوى المسيطرة في لبنان. فهل هناك مَنْ يصدِّق فعلاً مثلاً أنَّ حزب الكتائب بات عروبيّاً، وأنّه اعتنق بصدقٍ التحالفَ الاستراتيجيَّ مع سوريا؟! الحقّ أنَّ مسألة هويّة لبنان لم تُحْسَمْ مطلقًا في اتفاقيّة الطائف وما تلاها من تعديلات في صلب الدستور، إذ إنَّ منطق «نهائيّة» و«سرمديّة» الوطن اللبنانيّ يَهْدف إلى قطع الطريق على محاولات دمج لبنان في محيط عربيّ أوسع.

في هذا الإطار تأتي الضجّة المثارة حول الفرنكفونيّة، والأجواءُ الاحتفاليّة التي تَسْبق انعقادَ القمّة المنشودة. ومثلما تتحوّل مبارياتُ الرياضة في لبنان فرصةً للابتهاج والتحدّي الطائفيَّيْن، فإنَّ الاحتفال بالفرنكفونيّة يَهْدف إلى تكريس تشويش عروبة لبنان وترويج أجنبيَّةٍ بلدرباتت نُخَبُه (على غرار نُخَبِ دول أخرى في العالم) تفضّل الإنكليزيّةَ على الفرنسيّة. لكنَّ الفرنكفونيّة هنا ليست لغة، وإنّما هي إيديولوجيا.

إيديولوجيا الفرنكفونيّة في لبنان

تَحْمل إيديولوجيا الفرنكفونيّة في لبنان معالمَ إيديولوجيا اليمين الطائفيّ بكلّ تضاعيفها. لكنَّ لَبْسًا بات يلفّ الموضوع، إذ إنَّ تشوُّشًا ما قد طرأ: فهناك مِنْ أقطاب السياسة التقليديّة الإسلاميّة (مثل الحريري، وهو تقليديٌّ بالرُّغم من حداثة عهده في السياسة في لبنان) مَنْ يُبْدي حماسًا للفرنكفونيّة؛ وقد أَعْلمني وزيرُ الثقافة أنَّ هناك مِنْ شيعة أفريقيا مَنْ يدعم مؤتمرَ الفرنكفونيّة. لكنَّ قضيّة الحريري خاصّةٌ بحكم صداقته برئيس جمهوريّة فرنسا (ونحن لم ندرِ قطُّ ماهيّةَ هذه الصداقة، ومِنَ الصَّعب التصديقُ أنَّها مبنيّة على ظرافة شخصيّة الحريري أو على طرافته).

ومن الضروريّ التذكير أنَّ الثقافة السياسيّة في لبنان تغيَّرتْ جذريّاً بعد إعلان وقف الحرب إعلانًا رسميّاً. فالمنطق السائد يقول بانتصار الخطّ العروبيّ في لبنان، مع أنّه من الممكن الحُكْمُ بانتصار إيديولوجيا اليمين اللبنانيّ بالرُّغم من هزيمته العسكريّة بعد التدخُّل السوريّ والانكفاء الإسرائيليّ. وهناك الكثير من لَبِنات إيديولوجيا حزب الكتائب باديةٌ للعيان في معالم جمهوريّة لبنان الجديد: من العداء المطلق للشعب الفلسطينيّ في لبنان (تحت شعارات مختلفة مثل «محاربة مشروع التوطين» المزعوم)، إلى المغالاة في الوطنيّة اللبنانيّة، فمحاكاةِ الغرب المبتذلة السائدة في ثقافة لبنان الشعبيّة، بالإضافة إلى السخرية من كلّ ما هو عربيّ في برامج التلفزيون اللبنانيّة. وهناك أيضًا منطقُ رفض تحميل اللبنانيِّين (واللُّبنانيّات) مسؤوليّةَ الحرب في لبنان وعزوها إلى «الآخرين،» بحسب عنوانِ كتابٍ بالفرنسيّة لغسان تويني.[1] كما انتعشتْ إيديولوجيا اليمين بحكم تبنّي أحزاب سائدة في الوسط الإسلاميّ (مثل حركة «أمل» والحزب التقدُّميّ الاشتراكيّ) كثيرًا من مبادئها.

والإيديولوجيا الفرنكفونيّة تَحْشر لبنان حشرًا في وسط التراكم الاستعماريّ للإرث الفرنسيّ. فتجربة لبنان تحت الاستعمار الفرنسيّ كانت قصيرة نسبيّاً، مع أنَّ بعض اللبنانيِّين واللبنانيّات

١ ـ Ghassan Tuéni: **Une guerre pour les autres** (Paris: I.C. Lattès, 1985).

ضدّ الفرنكفونيّة: بطلان الثقافة اللُّبنانيّة

أراد للحقبة الاستعماريّة أن تطول.[1] فلبنان، من حيث طولُ السيطرة الفرنسيّة عليه، ليس الجزائر ولا السنغال، لكنّ المحاولات المصطنعة لإدراج لبنان في الدول الفرنكفونيّة تَهْدف أكثرَ ما تَهْدف إلى إعطاء بديل (وإنْ كان غيرَ منطقيّ ومصطنعًا) لعروبة لبنان. أيْ ثمّة مَنْ يظنّ أنّ بديل «غربنة» لبنان واقعيّ، ويمثّل جزءًا من الاستعلاء الطائفيّ الذي بُني لبنانُ على اساسه. وفي هذا الصدد، فإنّ فلسفة بناء لبنان (أو فلسفة الميثاق الوطنيّ كما يقول كمال الحاج)[2] بُنيتْ على أساس التفوّق النوعيّ لطائفة على أخرى، واقتضَتْ تلك الإيديولوجيا تحقيرَ طائفةٍ بدينها وبتوجُّهها الثقافيّ الحضاريّ والقولَ بارتباط طائفةٍ «مضادّة» بحضارة غربيّة متفوّقة.

ولهذا، فإنّ التخاطب السياسيّ النخبويّ بين أهل اليمين كان يتمّ بالفرنسيّة، لأنّ الاعتراف بمركزيّة اللُّغة العربيّة يُعتبر تنازلاً سياسيّاً غيرَ مفيد. واللافت أنّ شارل حلو وكميل شمعون وَضَعَا مذكّراتهما بالفرنسيّة، وإنْ تُرجمتْ فيما بعد. وانتهجتْ هيكليّةُ قيادة اليمين اللبنانيّ أسلوبًا آخر يتمثّل في تجاهل العربيّة الفصحى، والإصرار على الحديث باللّهجة العاميّة وتنصيبها عشوائيّاً «لغةً لبنانيّةً» كما يدّعي الكثيرُ من غلاة القوميّة اللبنانيّة؛ وفي هذا طبعًا تناقضٌ صارخٌ مع أبسط قواعد العلوم اللُّغويّة. لكنّ هذا الإصرار، الذي رَفَعه بشير الجميّل إلى مرتبة العقيدة، بات سائدًا في لبنان اليوم حيث غدَت اللّهجاتُ البيروتيّةُ والجنوبيّةُ والبقاعيّةُ مغيَّبةً لأنّ الكلّ يقلّد هذه النمطيّة المحكيّة وكأنّ شعب لبنان كلّه وُلِدَ في الأشرفيّة! ولأنّ النخبة عمّمتْ هذه اللّهجة فإنّ الأجيال الجديدة ـ التي تتقن المحاكاة ادّعاءً للتطوُّر والتماشي مع «المُوَض،» أيّاً كانت هذه «المُوَض» مادامت غربيّة المصدر ـ ستبتعد باطّراد عن نفسها وثقافتها.

ويُمْكن ملاحظةُ سيادة لهجة بشير الجميّل في برامج أقنية التلفزيون ذاتِ الجمهور الأوسع (مثل LBC و«المستقبل» والـ MTV)، حيث يتمّ طمسُ اللُّغة العربيّة بنجاح. والنتاج هو خليط غريب عجيب من اللُّكنة اللبنانيّة ومن مفردات إنكليزيّة وفرنسيّة غالبًا ما تكون في غير محلّها وفي غير معناها الأصليّ.

ماذا بقي من الثقافة اللبنانيّة؟

إنّ محاولة تزاوج «الثقافة اللبنانيّة» مع الثقافة الغربيّة تطوّرتْ باطّراد منذ الاستقلال، بل في فترة ما قبل الاستقلال أيضًا. لكنّ كل الإنتاج الأدبيّ في لبنان هو إنتاج أدبيّ عربيّ من لبنان، حتى وإنْ سُمِّي زورًا بـ «الثقافة اللبنانيّة.» واستعمال مصطلح «الثقافة اللبنانيّة» اعتباطيّ لأنّ اعتبار وجود ثقافة يحتاج إلى دعائم وأركان لا تتوفّر في لبنان. صحيح أنّ في لبنان مَنْ أسْهم في ما أسماه ألبرت حوراني بـ «العصر الليبراليّ،»[3] غير أنّ هذه الإسهامات نَهَلَتْ من معين الأدب العربيّ التقليديّ وتصبّ مباشرةً في الكمّ الأدبيّ العربيّ المعاصر. فمَنْ يستطيع مثلاً أن يَعْتبر كتابات الشدياق كـ **الساق على الساق** (وهي تتخطّى المكانَ اللبنانيّ بوضوح وفيها مِنَ التهكُّم على الإكليروس المارونيّ ما فيها) أدبًا

١ ـ ومنهم إميل إدّه (الذي كان يُرافع بالفرنسيّة في المحاكم اللبنانيّة حَسْبما روى وليد عوض في كتابه عن رؤساء ما قبل الاستقلال) ومَنْ يُمثِّل، والفرد نقّاش ومَنْ يمثِّل: والاثنان تبوَّأا مراكزَ سلطة بعد حلّ المجلس التمثيليّ وتغييبِ الدستور من قِبل السلطات الفرنسيّة، مع أنّ منهاج التاريخ في المدارس اللبنانيّة يتعاطى مع الاثنين باحترام وأحيانًا بتبجيل.

٢ ـ كمال يوسف الحاج، **الطائفيّة البنّاءة أو فلسفة الميثاق الوطنيّ** (بيروت: مطبعة الرهبانيّة اللبنانيّة، ١٩٦١).

٣ ـ ألبرت حوراني، **الفكر العربيّ في عصر النهضة** (بيروت: مؤسّسة نوفل، ١٩٩٧).



في الانبطاح أمام هذه القمّة «التاريخيّة» تسليم بتغريب لبنان على حساب تعريبه

لبنانيّاً؛ كما أنّ كتابات الرابطة القلميّة كانت (وخصوصًا عند جبران) تجربةً أدبيّةً عربيّةً، بالرُّغم من محاولات الدولة اللبنانيّة الناجحة للبننة جبران خليل جبران من قِبل ورَثة لويس شيخو ومجلة **المشرق** نفسهم، الذين كتبوا في أعداد المجلة نفسها قبل وفاة جبران وبعدها الكثيرَ عن سوء هذا الأديب وشرِّه.(١)

أمّا عن النتاج اللبنانيّ بالفرنسيّة، فإنّه بالرُّغم من وجود نماذج راقية من الشعر والمسرح والرواية (صلاح ستيتيّة، جورج شحادة،...) فإنّه ممّا لا شكّ فيه أنّ الجهاز الإعلاميّ الضخم والفعّال لجريدة **النهار** كان وراء ظاهرة إبراز بعض الشعراء على حساب شعراء لبنانيِّين وعرب آخرين أعظمَ ولكنَّهم مخالفون سياسيّاً لتوجُّهاتها.(٢)

---

١ ـ إنّ نقدَ وتهشيمَ «الآراء الكُفْريّة والأقوال الخلاعيّة» لجبران (أنْظر **المشرق**، السنة ٢١، عدد ٢٩ أيلول ١٩٢٣، ص ٨٦٦) وَرَدا في أعداد مختلفة من **المشرق**. ونَشَرَ أمين خالد في ثلاث حلقات نقدًا عنيفًا لأدب جبران (أنظر السنة ٣٠، أعداد تموز وآب وأيلول من عام ١٩٣٢). ولم يتورّعْ لويس شيخو عن اتِّهام جبران بالجنون (أنظرْ سنة ١٩٢٤، المجلّد ٢٢، ص ٥٥٥ والمجلّد ٢٤، عدد ٦، حزيران ١٩٢٦، ص ٦٣٣). ونجد أنّ المؤسَّسة اليسوعيّة (بالمعنى السياسيّ)، وبسحرِ ساحرٍ، حوّلتْ جبران من كاتب كافر ومنبوذ إلى بطل مسيحيّ لبنانيّ. ففؤاد أفرام البستاني مثلاً يتّهم جبران بالجنون وبحمل «الأفكار الفاسدة،» ويشبِّهه بـ «بولشفيك روسيا التاعسة،» ويحذِّر «العقلاء» مِنْ شُرْب سُمِّه (أنظر **المشرق** عدد ١٠، السنة ٢١، تشرين الأول، ١٩٢٣)؛ ولكنّ موقفه نحو جبران يتغيّر فجأةً في سنة ١٩٣٩ في مقاله «على ذِكْر جبران» (السنة السابعة والثلاثون، نيسان ـ حزيران ١٩٣٩). ففي هذه المقالة يقف البستاني موقف المحايد والمعجَب بأدب جبران، ويلمّح إلى احتمال وفاته كاثوليكيّاً (ص ٢٦٥)، وإلى صداقته ببعض رجال الإكليروس (ص ٢٦٣)، مع أنّ ميخائيل نعيمة في سيرته عن جبران حَسَمَ الموضوعَ بالسَّلْب. وكان موقف شيخو من جبران والريحاني وفرح أنطون موقفًا طائفيّاً إذ رأى فيهم أناسًا باعوا دينَهم. وقد سمّى شيخو الريحاني تهكُّمًا «محمد الرِّيحاني» (**المشرق**، السنة الحادية والعشرون، العدد ٦، حزيران ١٩٢٣، ص ٤٨٨)، وزاد أنّه ذو «رائحة منتنة!» (ص ٤٩١)

٢ ـ احترامًا لتراث مجلّة الآداب في النقد الأدبيّ، من الضروريّ التوضيح أنّني هنا أعبِّر عن رأيي كقارئ لا أكثر. لكنّني سأستَشْهد بمقاطع من شعر نادية تويني وشوقي أبي شقرا لإقناع القارئ والقارئة بما أعنيه. ففيما يلي مثلاً ما تفتَّقتْ عنه قريحةُ نادية تويني بعد اجتياح ١٩٨٢ الوحشيّ (والنصوص من كتابها **La terre arrêtée** الصادر عن دار النهار عام ١٩٨٦، الصفحات ٣٦٤ و ٢٩٣ و٢٨٧):

Beyrouth / Étrange capitale / Écho d'homme / à multiple errances, / Unis sur le gibet de la parole.

أو: Je vous salue / Vous qui êtes, / Dans la simplicité d'une racine, / Avec la nuit pour chien de garde, / Vos bruits ont la splendeur des mots...

أو: En un lieu de cruches et de vent. / En un lieu de point et de route. / En un lieu de jeune comme l'eau. / En un lieu où le pied se pose. / Comme une fleur sur un ruisseau.

وفيما يلي بعض مقاطع من قصائد أبي شقرا (من كتاب **ماء إلى حصان العائلة** الصادر عن دار مجلّة **شعر** عام ١٩٦٢، الصفحات ١٢، ١٤، ١٥): «ابنةُ عمّي راعية في المتحف. أختي تتزحلق، تجرّ في طريقها الثلجَ والمباريات الرياضيّة. ابنها عشبة. أمّي صخرة أقطع عليها النهر»: «أسافر في الجوّ إلى خالتي الوحشيّة. آكل الدجاج بين فخذيها. أمصّ العظام. لها لحم ناعم كورق الرسائل»: «نظراتي حبّة مسك. خسّة يأكلها البط العوّام.» أو أقرأْ هذه المقاطع من ديوانه **يتبع الساحر ويكسر السنابل راكضًا**، الصادر عن دار النهار عام ١٩٧٩ (الصفحات ٩، ٥٣، ٧٨): «أبتسم. صحن السلطة والحقول بين أسناني، والآفاق ريشاتٌ في قبّعاتي، متفرِّقة كالمعز في الجبال»: «أزْرع سفرجلاً في صالات السينما. الرجال قبل الظهر يتفرَّجون، والنساء بعد الحمام الساخن»: «نام على ظهره، أثقل من زنبق، من بطاطا، رفع السلاح، رفع رجليْه غضبًا عنه، حبشة مذبوحة منتوفة، وشرواله كتّان أبيض. ثمّ طز [!]»

إنَّ الثقافة «اللبنانيَّة» هي الثقافة العربيَّة في لبنان. فالحق أنَّ عوامل الثقافة المستقلّة منعدمة في لبنان الصغير (مهما كَبَّروه عنوةً). كما أنَّ تجلّيات الأدب العربيِّ تختلف من منطقةٍ أو دولة وأخرى مثلما يَلْحظ المرءُ تغيُّرًا ملموسًا في الطابع المعيش للحياة بين منطقة وأخرى في لبنان. والإصرار على وجود الثقافة «اللبنانيَّة» يَهْدف إلى بلورة صيغ متعدِّدة من منطق «القوميَّة اللبنانيَّة» التي لم تستنزفْ قواها بعدُ، بل تحاول النهوضَ من جديد نتيجةً لمنطق الشوفينيَّة اللبنانيَّة التي تُسْهم وسائلُ الإعلام الحديثة في إحيائه مجدّدًا، وهو لم يَمُتْ يومًا أصلاً.

والثقافة «اللبنانيَّة» هي ـ في منطق الحرب اللبنانيَّة التي يُزعَمُ أنَّها لن تعود أبدًا ـ ثقافةٌ انعزاليَّة بالمعنى الحرفيِّ: إنَّها ثقافةٌ ذاتُ غرض سياسيٍّ يَهْدف إلى فصل عُرى لبنان الطبيعيَّة والمنطقيَّة عن العالم العربيِّ، وإلى اختلاق روابط وهميَّة مع الغرب. وعلاقة الفاتيكان مع الكنيسة المارونيَّة تاريخيّاً ساعدتْ في تعزيز وَهْم الرابط الغربيِّ، مع أنَّ سُدَّة البابويَّة شكَّلتْ في التراث الفكريِّ الأوروبيِّ قوَّةً ظلاميَّةً قاومتْ (وتقاوم بعناد) أفكارَ وحركاتِ التنوير والمساواة.[1] أيْ أنَّ الشعارات البرّاقة عن «الحريَّة» عند بعض اليمين المسيحيِّ ـ مع التأكيد أنَّ اليمين مُعشّش في صفوف كل الطوائف ـ تَصْطدم بتوجُّهات الكنيسة الأمّ. وهذا لا يُعْفي طبعًا جلَّ النخبويَّة الطائفيَّة، على اختلاف مذاهبها ومشاربها، من مسؤوليَّة تأجيج الصراعات الطائفيَّة والمذهبيَّة بهدف شرعنة مصالح سياسيَّة واقتصاديَّة سائدة. ولكنَّ التوسُّع في هذا الموضوع قد يكون مستحيلاً في «جمهوريَّة» ضَرْبِ الطلاَّبِ أمام قَصْر العدل ـ يحيا العدل!

مقاومة الفرنكفونيَّة

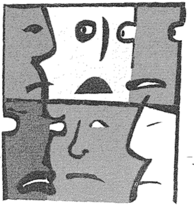
قد يكون (أو قد يبدو) هدفُ مقاومة الفرنكفونيَّة في خضمِّ الأزمة المعيشيَّة الخانقة التي يعيشها شعبُ لبنان هدفًا طوباويّاً لا علاقة له البتَّةَ بحياة اللبنانيِّين واللبنانيّات. وهناك اليومَ استنفارٌ لقوى الشعب اللبنانيِّ نتيجةً لتراكم المشاكل والديون والوعود (منذ أَطْلق الحريري شعارَ «انتظار الربيع» منذ نحو عشر سنوات). لكنْ إذا نظر المرءُ إلى أزمة لبنان الحاليَّة، وهي أزمة سياسيَّة ـ اقتصاديَّة متشعِّبة مرتبطة ارتباطًا عضويّاً بمشاكل دول العالم الذي يحاولون إقناعنا بأنَّه ينمو باطّراد، فإنَّ الفرنكفونيَّة رديفٌ للعولمة من حيث سعيهما إلى إدراج لبنان في خانة الصراع بين دول المركز الرأسماليِّ نفسهِ (فرنسا والولايات المتحدة).

وهذا الصراع، كما سَلَفَ الذِّكْرُ، لا يعنينا من قريب ولا من بعيد، إلاّ إذا اعتبرنا هزيمةَ فرنسا سياسيّاً وثقافيّاً هزيمةً لنا نحن، على نسق الشعار المتخاذل: «فرنسا أمّ الدنيا عمومْ، اعتزُّوا يا لبنانيِّي!» وهو شعارٌ أطلقته حناجرُ بعض الجماهير خلال استعمار فرنسا لنا. كما أنَّ مقاومة العولمة في كل تجلِّياتها لا تَعْني بالضرورة تغليبَ جزء من المعسكر الرأسماليِّ وتفضيلَه على غيره: فما هي منفعتنا من حسابات الربح والخسارة بين فرنسا وأميركا؟!

إنَّ مقاومة الفرنكفونيَّة هي في صلب الصراع السياسيِّ اللبنانيِّ، لأنَّ في الانبطاح أمام تلك القمّة «التاريخيَّة» الآتية تسليمًا بتغريب لبنان على حساب تعريبه. ويحاول وزير الثقافة (من دون أيِّ نجاح) التوفيقَ بين تنطّحه الفرنكفونيِّ وتوجُّهه العروبيِّ. لكنَّ العلاقة بين التوجهَيْن متنافرة، لا بسبب الأخذ باتِّجاه شوفينيٍّ قوميٍّ يَرْفض الانفتاحَ على الغير؛ فالحقّ أنَّ الانفتاح الثقافيَّ في

---

١ ـ Wills Garry, **Papal Sin: Structures of Deceit** (N.Y.: Doubleday, 2000).



يستفيد من مؤتمر الفرنكفونيّة كلُّ مَنْ روّج أسطورةَ «الدور العالميّ» للبنان

عصر الطغيان ضرورةٌ سياسيّةٌ وثقافيّةٌ، خصوصًا إذا أردنا أن يتماشى مفهومُ العروبة مع العصر ومتطلّباته، فلا نُطعَن من جديدٍ من قِبَل نماذج «عروبيّة» باتت منبوذةً نتيجةً لخبرة الناس بها. غير أنّ الانغلاق هو من قِبَل تلك الأطراف نفسِها التي ما فتئتْ منذ إنشاء دولة الاستقلال تحارب عروبةَ لبنان وتراثه الحقيقيّ. ولعب دورًا هامّاً وشريرًا في هذا المجال فؤاد أفرام البستاني الذي نُصِّب على رئاسة الجامعة اللبنانيّة عند إنشائها مع أنّه لا يَحْمل درجةَ الدكتوراه، في الوقت الذي اضطرّ فيه العلاّمة عمر فرُّوخ إلى التدريس الثانويّ بعد عودته من ألمانيا قبل الحرب حاملاً شهادةَ دكتوراه مميّزة في علوم الشرق الأوسط. ونجح البستاني أيضًا في بثّ أفكاره (كي لا نقول سمومَه) في عقول طلبة لبنان عبر تدخُّله المباشر في وضع المناهج المدرسيّة رسميّاً.[١]

والحال أنّ الفرنكفونيّة، إنْ قبلناها، تشكّل خطرًا مضاعفًا لأنّها قد تتحوّل على أيدي دعاتها المتزمّتين (وداعياتها المتزمّتات) حركةً طائفيّةً فجّةً (وهي في أساسها حركةٌ سياسيّة) خصوصًا إذا تراجَعَ الدورُ السوريُّ في لبنان، فتخلُو الساحةُ إذّاك لغلاة القوميّة اللبنانيّة الذين لم يُنهوا خيارَ التحالف مع الخارج المعادي للعرب. وتصبّ الدعواتُ الصاخبة إلى العفو عن عملاء إسرائيل، وإلى التناديّ لإنقاذهم، في مصبّ نقض تحريم التعامل مع هذا العدوّ نفسه. والحقّ أنّ الحركة السياسيّة للفرنكفونيّة تزداد زخمًا، ولاسيّما أنّ الإعلام اللبنانيّ فَقَدَ الحريّةَ فعلاً لا قانونًا، وذلك لأنّ المال الحريري نَجَحَ في إقصاءِ أو إسكاتِ غالبيّة الأصوات المعارضة. ويستفيد من مؤتمر الفرنكفونيّة كلُّ مَنْ روّج في الماضي، ويروّج في الحاضر، أسطورةَ «الدور العالميّ» للبنان، وهو دورٌ مزعوم لم يلعبه لبنانُ يومًا.[٢] وقد ساعد في ترويج مقولة «العبقريّة اللبنانيّة» و«الدور اللبنانيّ العالميّ» أساطينُ السياسة والثقافة الشعبيّة، مثل سعيد عقل والأخوين رحباني ـ والأخيران حوّلا شخصًا مثل فخر الدين (وهو الذي كان يرتعد من ذِكْر السلطة العثمانيّة التي دَعَتْه إلى حضرتها وقتلتْه) أسطورةً عالميّةً شبيهةً بنابوليون. وصَدَّقَ هذه الأسطورةَ المدرجَةَ في المناهج المدرسيّة المقرَّرة مَنْ صَدَّقَ. ونرى في جمهوريّةٍ ما بعد الانتهاء الرسميّ للحرب محاولةً ناجحةً لتسريب عقائد اليمين اللبنانيّ في أوساط الشعب. وما فكرةُ «عيد العَلَم» لصاحبها بطرس حرب إلاّ لشرعنة غلوّ القوميّة اللبنانيّة وإعطائها الصفةَ الرسميّةَ عندما شَغَلَ منصبَ وزير التربية في عهد إلياس سركيس البائد.

إنّ لبنان ـ وهذا يُحرج مَنْ نَشَأَ على تصديق أساطير هذا البلد ـ كان هامشيّاً وسيظلّ كذلك. والقول بالنبوغ اللبنانيّ يَحْمل في ثناياه من العنصريّة ما يحمل: فالنتيجة المنطقيّة لهذه الفرضية هي أنّ الشعب اللبنانيّ متفوّق جينيّاً وبيولوجيّاً على جيرانه من الشعوب، وإلاّ فكيف يُمْكن تفسيرُ هذه النظريّة؟ طبعًا هناك مَنْ يرى في فرضيّة «النبوغ» تفوُّقًا نوعيّاً لأفراد طائفة على أخرى: وهناك تصاريحُ تختلف في صراحتها (وخصوصًا من لدن الكسليك أثناء الحرب) حول هذا الموضوع.

أمّا سببُ نظر العالم إلى لبنان في مرحلةٍ ما فإنّه لا يمكن عزوُه إلى لبنان، بل إلى **موقع** لبنان في محيطه. فدور لبنان مستحيل خارج محيطه العربيّ. والدور الذي لعبه هذا البلد في فترة

١ ـ ويبدو أنّ البستاني كان عازمًا منذ وقت مبكّر على وضع مناهج التعليم في لبنان: أنظرْ مقاله «البكالوريا اللبنانيّة والتعليم العصريّ» (**المشرق**، آذار ١٩٣٠) وفيه يعيب على وزارة المعارف اعتمادَها على كتاب وضَعَه «مصريٌّ.» (ص ٢٨٢)

٢ ـ كان أمين الجميّل يردّد إبّان تبوُّئه منصبَ الرئاسة عنوةً شعارَ «أَعْطونا السلامَ وخُذوا ما يُدْهِش العالَمَ.» والغريب أنّ هذا الشعار لم يحظَ بالتعليق أو السخرية: ويُمْكن المرءَ أن يتصوّر ردّةَ الفعل الأجنبيّة على التبجُّح والادّعاء اللذَيْن يتضمّنهما.

ضدّ الفرنكفونيَّة: بطلان الثقافة اللُّبنانيَّة

الخمسينيَّات والستينيَّات يَرْجع إلى روابطه بمحيطه العربيّ سياسيّاً واقتصاديّاً، وهو ما جعله مرتعًا مرغوبًا للدول والشركات والاستخبارات الغربيَّة التي استفادت من انفتاحه النسبيّ والمشروط.

ويحاول رئيسُ الحكومة أن يدلّل على نجاحه في إعادة «دور لبنان إلى الخارطة،» على نحوِ ما تحدَّث في مقابلة تلفزيونيَّة مع شبكة NBN في ٥ آب (أغسطس). وتأتي القمَّة الفرنكفونيَّة وقصرُ المؤتمرات الشهير (وهو مثلُ غيره من مشاريع الحريري سَهْلُ التخطيط والتنفيذ لأنَّ نفقات بنائه تتكفَّل بها الأجيالُ اللاحقةُ من شعب لبنان التي ستُرهقها الديونُ التي يراكمها حكمُ الحريري «الديناميكيّ»). لكنَّ ما هي أهميَّةُ المؤتمر الفرنكفونيّ، وأين الشفافيَّة في رفض وزير الثقافة التصريحَ بنفقات القمَّة الفرنكفونيَّة (حديث مذكور سابقًا مع جريدة **النهار**)؟ أوَليس مستهجَنًا جداً رفضُ وزيرٍ تقديرَ الكلفة في عهد الديون الخارجيَّة الهائلة وفي زمن الجوع؟

لكنَّ لبنان النخبة لم يعِ يومًا مصيرَ الأكثريَّة من الشعب. ولنرَ إلى المحاولة المصطنعة والمَمجوجة لبعث حياة اجتماعيَّة ومهرجانيَّة صاخبة وكأنَّ الحرب لم تكن، أو كأنَّ الحنين إلى ما قبل الحرب لا يتضمَّن تناسيًا للفروق الطبقيَّة والطائفيَّة والسياسيَّة التي وسمتْ نظامَ ما قبل الحرب وأدّت بازدياد إلى تضعضع نظامٍ كان يجب ألا يستمرّ - وها هو يُبعث حيّاً، وبصورة أكثر اشمئزازًا من الماضي، وفي ضوءِ محاصصةٍ طائفيَّةٍ تُشْبِه صفقاتِ أقطابِ المافيا في عزّها.

الخلاصة

إنَّ بديل الفرنكفونيَّة يكون في تجاوز العقدة اللبنانيَّة التي على أساسها تُرفض هويَّةُ لبنان الحقيقيَّة: وهي، شاء مَنْ شاء وأبى مَنْ أبى، عربيَّةٌ - إسلاميَّةٌ (بالمعنى الحضاريّ التاريخيّ للكلمة الأخيرة لا الدينيّ طبعًا)، مستفيدةٌ من الوجود المسيحيّ في لبنان وخصوصيَّته دون أن يَطْمس هذا الوجودُ التراثَ التاريخيَّ للبلد.[1] ويكاد لا يَخْتلف مستشرقٌ غربيٌّ أو مستشرقةٌ غربيَّةٌ على أمر هويَّة لبنان، وكثيرًا ما يُقابِلُ المستشرقون والمستشرقات دعواتِ «القوميَّة اللبنانيَّة» و«الفرادة اللبنانيَّة» بالاستنكار والاستهزاء.

وكيف يمكن أن تستديم هويَّةٌ تَعْتمد في أساسها على نفي الشيء والأخذِ بعدمه؟ كيف يمكن أن تكون فرنكفونيَّةٌ لبنان حقيقيَّةً، وآثارُ الثقافة الفرنسيَّة هامشيَّةٌ وسطحيَّةٌ، باستثناء استعمال مفردات هنا وهناك واستخدامِ أسماءِ الأفراد والحلويّات الغربيَّة، الخ؟ وكيف يمكن أن تعبِّر الثقافةُ الفرنكفونيَّة عن تطلُّعات جيل جديد من اللبنانيِّين واللبنانيَّات، وفرنسا تبدو لهم (ولهنّ) أبعدَ من قرى جرود الضنيَّة؟! هذا لا يَنْفي الارتباطَ الثقافيَّ الحقيقيَّ لجزء من لبنان بالثقافة الفرنسيَّة، خصوصًا في وجود المدارس والجامعات ذات التوجُّه الثقافيّ واللُّغويّ الفرنسيّ. لكنَّ ربط هذا التوجُّه بهويَّة لبنان السياسيَّة والقوميَّة، أو فَرْضَ هذا التوجُّه على شعب لبنان **بأكمله**، إنَّما هو من أعمال «الهيمنة الثقافيَّة» بالمفهوم الغرامشيّ، ومِنْ أعمال بناء وطنٍ لَبِنةً لَبِنةً على مقاسِ نخبةٍ ما. وقد تكون باريسُ وشوارعُها

١ - في دراسة ميدانيَّة شاملة لعدنان الأمين ومحمد فاعور لآراء وتوجُّهات الطلاّب الجامعيِّين في لبنان يتبيَّن أنَّ هناك اليوم شبهَ إجماع (على الأقلّ في أوساط العيِّنة) على عروبة لبنان، وإن اختلفتْ نِسَبُ التأييد بين الطوائف. انظرْ عدنان الأمين ومحمد فاعور، **الطلاّب الجامعيُّون في لبنان واتّجاهاتهم** (بيروت: الهيئة اللبنانيَّة للعلوم التربويَّة، ١٩٩٨)، ص ٣٦٠.



آثار الثقافة الفرنسيَّة هامشيَّة في لبنان، باستثناء بعض المدارس والجامعات

أقربَ إلى **بعض** أبناءِ وبناتِ الوطن، و«كلُّهم للوطن» طبعًا، من بعض أحياء بيروت نفسها. لكنَّ الوطن ـ أيّ وطن ـ وهو مشروع خياليّ كما يذكِّرنا بَندِكْت أَنْدِرْسن في كتابٍ شهير، إذا قُيِّض له أن يدوم، يجب أن يعبِّر عن «خيال» ذي جذور تمتدّ إلى كلّ أنحاء لبنان وقراه ومدنه، حتى لا يتحوّل الوطنُ إلى مقهى «ستاربَكْس» أو إلى ما هو أسوأ.

إنَّ تغريبَ لبنان عن ذاته، أو نفيَه عنها، يَسْهلان بالطبع في وجود المدارس والجــامـعــات الخـاصَّــة التي تُعـزِّز طمسَ هويَّة لبنان الحقيقيَّة. وللأسف، يَلْعب خرِّيجو الجامعات الخاصَّة وخرِّيجاتُها دورًا استثنائيًا في قيادة دفَّة الدولة ومؤسَّسات المجتمع. وساعدت الحربُ على إقصاء الجامعة اللبنانيَّة عن لبنانيَّتها. ولا يشكّل رفضُ توحيد الجامعة إلاَّ رفضًا للبننتها، خصوصًا أنَّ بعض فروع هذه الجامعة اللبنانيَّة انتهج تقليدَ الجامعات الخاصَّة في تغييبها: وهذا ما يُعَدُّ عِلْمًا «صحيحًا» بحسْب المفهوم المستنِدِ إلى عقدة الأجنبيّ.

ثم إنَّ مقاومة الفرنكفونيَّة تأتي في وضعٍ دوليٍّ تقف فيه فرنسا على الهامش المُهمَّش. فماذا فعلتْ فرنسا عندما رَفَضَت الولاياتُ المتحدة رفضًا قاطعًا برنامجَها لإنهاء أزمة الخليج في أيلول (سبتمبر) ١٩٩٠؟ لا شيء. وما هي فائدةُ صداقة رئيس الحكومة اللبنانيَّة لرئيس جمهوريَّة فرنسا؟ الجواب هو أيضًا لا شيء، إلاَّ إذا أردنا الاغترارَ بالاستقبال الحميم الذي يَلْقاه الحريري عند وفادته إلى باريس. ولا يَعْني هذا الكلامُ التسليمَ بالهيمنة الأميركيَّة أو بالـ «hyperpuissance» (القوَّة الفائقة) على حدّ تعبير وزير خـارجيَّـة فـرنسـا. لكنْ هل يكون من المنطقيّ من منظور الدول الفقيرة التي نحنُ منها، شئنا أم أبينا (و«نيَّال مَنْ له مَرْقد عنزة في **خارج** لبنان»)، استبدالُ هيمنةٍ أجنبيَّةٍ أميركيَّة بهيمنة أخرى؟ فَلْنَتْرُكْ فرنسا والولاياتِ المتحدةَ في صراعهما حول العولمة الثقافيَّة، لأنَّنا في غنًى عن تورُّطنا في صراعٍ لا مصلحة البتَّةَ لنا فيه. فالحقّ أنَّ مواجهتنا للعولمة الثقافيَّة لا تكون بمناداتنا بثقافة فرنسيَّة (مهما أحبَّها شارل حلو ومهما تربَّينا على تعلّمها وعلى تقديرها)، بل بالدفاع عن ثقافتنا العربيَّة في مواجهة العولمة. ويُمْكن النظرُ إلى المستوى التسطيحيّ وغير المتنوِّع للإنتاج الموسيقيّ العربيّ الحاليّ بوصفه نتاجًا للعولمة الثقافيَّة: فهناك تقليد للنتاج الأميركيّ المبتذل، حتى في الإيقاع، وخصوصًا في الـ «ڤيديو كليپ» وهو مستورد وبفشلٍ عن نماذج الـ MTV (المحطة الموسيقيَّة الأميركيَّة).

وممّا أضعفَ النتاجَ الثقافيّ اللُّبنانيّ إصرارُ دعاة القوميَّة اللبنانيَّة على إبراز خليط متنافرٍ ومتهافتٍ لا هو بالشرقيّ ولا هو بالغربيّ. ويُمْكن الحُكْمُ على سنواتِ ما قبل الحرب بوصفها شاهدةً على نجاح تجربة الإنتاج العربيّ في لبنان (من خلال مجلاّت **شعر** والآداب و**دراسات عربيَّة** و**مواقف**)، وشاهدةً على فشلِ وبطلانِ محاولات الانعزاليَّة في رفع الزجل وشِعْرِ ميشيل طراد إلى مصاف الأدب الرفيع. ولا يَعْني هذا أن تُشكَّلَ لجنةُ خبراء لتمييز الغثّ من السمين في الأدب والشعر على غرار بعض الأنظمة التي فَرَضَتْ «ذوقًا» وعمَّمتْه قسرًا على الجماهير. بل على العكس: فحريَّة الفكر والتعبير الخلاَّقة من شأنها، إذا لم تقع تحت سيطرةٍ ماليَّةٍ وسياسيَّةٍ وحدانيَّة كما هو حاصلٌ اليومَ، أن تَبْعث الروحَ في التنوُّع الثقافيّ الفذّ لكيْ يكون للعامَّة موادُّ متوافرةٌ للانتقاء الحرّ وللاختيار الطوعيّ من دون هيمنة أجهزة هذه الجريدة أو تلك. والغنى الثقافيّ والفنيّ يَعْتمد على تنوُّع المصادر وعلى تنوُّع وسائل التعبير وأشكاله. ويُمْكن النظرُ إلى فترة العصر الذهبيّ للأدب العربيّ في أوجهٍ متعدِّدة بوصفها نتيجةً لتعدُّد الثقافات، لا بالمعنى الذي يَزْعمه أهلُ الكسليك طبعًا، ونتيجةً أيضًا للانفتاح الهائل الذي أظْهرته الحضارةُ الإسلاميَّةُ الكلاسيكيَّة. وفي هذا

الإطار، يُمكن النظرُ إلى نتاجات الثقافة المحليَّة، بما فيها الشعرُ المكتوب باللَّهجة المحكيَّة، بوصفها جزءًا لا يتجزَّأ من الثقافة الشعبيَّة، دون محاولة جعل هذا الإنتاج دليلاً قاطعًا على فرادةِ ما يسمَّى بالثقافة اللبنانيَّة.

ويجب في هذا الصدد التصدِّي المباشر لدعوات «الأصالة» لما فيها من حوافز شموليَّة وقمعيَّة، وهي محبَّذة من قبل الأصوليَّات الدينيَّة (ولبنان مصاب بعدد منها). فمفهوم الأصالة يَفْترض مقياسًا صارمًا يقاس على أساسه كلُّ ما يُنْتَجُ من ثقافة. وتحت شعار «الأصالة» تُمْكن محاربةُ ما يُعتبر خارجًا عن أذواقِ وأخلاقِ أهلِ الأزهر أو أهل الكسليك، لا فرق. ومن المخيف أن تكون للسلطات الدينيَّة سلطةُ التقرير، خصوصًا أنَّ التخوين والتكفير استُعملا على مدى أكثر من قرن (حتى لا نعود تاريخيّاً القهقرى) من أجل فرض الرأي والتفسير الواحديَّيْن.

وهناك واقع لا يُمْكن نفيُه في أوساط نُخَبِ الطوائف: فليس مصادفةً مثلاً أن يكون بشارة الخوري في مرحلةِ ما بعد الاستقلال (هذا إذا افترضْنا أنَّ لبنان كان مستقلاً يومًا) هو رئيس الجمهورية الوحيد الذي يُتْقن اللُّغة العربيَّة. فكلّ رؤساء الجمهوريَّة لم يكونوا يُتْقنون اللُّغةَ العربيَّة، وهناك منهم مَنْ كان أكثر طلاقةً بالفرنسيَّة منه بالعربيَّة (مثل الرئيس الحاليّ). وهناك مَنْ لم يكن يتقن أيّ لغة (مثل سليمان فرنجيَّة). ويُمْكن تعميمُ هذا القول على رؤساءِ ما قبل الاستقلال: فأيُّوب ثابت كان الرئيسَ الوحيدَ بينهم الذي أتقن اللُّغةَ العربيَّة (وقد كان إنكليزيَّ العلم العالي، وهذه ليست مصادفةً أيضًا). بينما نجد أنَّ رؤساء المجالس والوزراء (بمَنْ فيهم القليلُ العلم صبري حمادة) أَتْقنوا اللُّغة العربيَّة (باستثناء سامي الصلح الذي ربَّما تعرَّض للتشوش نتيجةً لإلمامه بالتركيَّة، ومن اللاَّفت أنَّ الرجل هذا كان أكثر تحالفًا مع طاقم السياسة التقليديَّة المارونيَّة، وتَخْضع ذكراه لإنعاش سياسيّ على يد إحدى الجرائد لأسباب واضحة). فسياسة ثقافات الطوائف تَخْتلف باختلاف البيئة السياسيَّة والتعليميَّة، لكنَّ هناك تغيُّرًا ملموسًا اليوم في الثقافات اللُّبنانيَّة العامَّة والطائفيَّة، إذ يتمّ طمسُ التعلُّم العربيّ لأنَّ فكرة العولمة تَعْتبر ثقافاتِ الدول الفقيرة غيرَ مفيدة، لا بل مضرَّة. ولهذا تَنْتشر في معظم مدن العالم العربيّ وبعض قراه مدارسُ تُعَلِّم اللُّغات الأجنبيَّة، وخصوصًا الإنكليزيَّة.

إنَّ في محاولة إيقاظ الفرنسيَّة من سباتها ضررًا على الجيل الناشئ الذي (بالإضافة إلى أولويَّة حاجته سياسيّاً وثقافيّاً إلى اللُّغة العربيَّة) يحتاج إلى لغةٍ أصبحتْ عالميَّةَ الاستعمال؛ وهذه ليست اللُّغةَ الفرنسيَّة. وهذا لا يعني أنَّ علينا استبدالَ الفرنكفونيَّة بالانكلوفونيَّة، أو مناصرةَ هذه الجهة أو تلك في حروب العولمة بين الدول المتقدِّمة. فنحن نَنْتمي، وبشيء من الفخر، إلى عالم الجنوب الرحيب وإنْ كان ينوء اليومَ تحت عوامل استغلال دول الشمال. لكنْ على مَنْ يَنْطلق في اعتناقه للفرنكفونيَّة أنْ يَعْلم أنَّ الفرنسيَّة فشلتْ في اللَّحاق بالإنكليزيَّة في سباق التكنولوجيا والعلوم العالية. وفي الوقت الذي تثار فيه شُبُهات حول كلّ مشروع وكلّ خطة يتساءل المرءُ أيضًا عن خلفيَّة القمَّة الفرنسيَّة وكيف انتهتْ إلينا (نجّانا اللَّهُ من القمم التي لم تُطْعِمْ شعبًا فقيرًا). فهل هناك صفقة سياسيَّة وماليَّة وراءها؟ وكم ستكون أعباءُ البلد الماليَّة من جرائها؟ طبعًا، زيادةُ الدَّيْن لا تُقلقُ بالَ الحريري، الذي لا ينفكّ عن ترداد أنَّ كلَّ الدول مديونة؛ وكأنَّ الديون سواء!

وواقع الثقافة في لبنان، أو واقعُ ضحالة ما يسمَّى بـ «الثقافة اللُّبنانيَّة،» لا يأتي عفوًا، كما لا تأتي الثقافةُ عفوًا في أيّ بلد.

فالثقافة، كما وضَّح الفيلسوف الألمانيّ ثيودور أدورنو، هي نتاج «صناعة الثقافة.»(١) وصناعة الثقافة هي مثلُ صناعة الأحذية والسيارات: فهي في المجتمع الرأسماليّ تَحْتاج إلى عمّال وإلى مصانع وإلى تسويقٍ وتعليبٍ وترويجٍ ودعايةٍ، بالإضافة إلى «قولبة الأذواق» حتى تستسيغَ ما يتمّ تعليبُه للرجال والنساء. ولا يُمْكن التقليلُ في الحديث عن الثقافة في لبنان، وعن طغيان إيديولوجيا الفرنكفونيّة، من دور المدارس الخاصة والإرساليّات وأدوارِ أجهزةِ صناعة الثقافة، خصوصًا جريدة **النهار** والأخوان رحباني ـ والأخيران مسؤولان إلى درجة كبيرة عن الدرك الذي وصلته الثقافةُ المتنافرة في بلادنا. ويُمْكن القولُ إنّ جريدة **النهار**(٢) في أجهزتها المختلفة (من المطبوعات المصوَّرة التي تتلقّى عقولَ أطفالنا طريَّةً، إلى «دار النهار،» فإلى الجريدة التي لاتزال للأسف هي الأكثر مبيعًا مع أنّ مسؤولهَا الجديدَ يفوق والدَه في طائفيّته وفي يمينيّته ويفوقه أيضًا في سوء استعماله للُّغة)(٣) هي رائدة في صناعة الثقافة «اللُّبنانيّة» خصوصًا في النصف الثاني من القرن العشرين. فهي التي قرَّرتْ ما هو المستساغُ من الشعر وما هو مرُّ المذاق، وهي التي قرَّرتْ ما هو الفنُّ وما هو الممقوتُ من النتاج الفنيّ، وهي أيضًا رفعتْ سعيد عقل والرحابنة إلى مصاف الآلهة. والحديث عن صناعة الثقافة في لبنان يحتاج إلى فهم تفاصيل بناء الثقافة عبر السنوات بالاتّفاق مع أجهزة صناعة الثقافة، لا على الطريقة المؤامراتيّة بل نتيجةَ توافقٍ إيديولوجيّ حقيقيّ يَهْدف إلى تنشئة الشعب على الولاء لنموذج ما «للوطن» ـ وهذا النموذج يمثِّل تطلُّعاتٍ طبقيَّةً وطائفيَّةً لا تتَّفق بالضرورة مع طموحات اللبنانيّين واللبنانيّات في السِّلْم والرفاه.

وأخيرًا، ولكَيْ نتعامل مع الواقع البشع كما هو، فإنّ علينا الاعتراف بأنّ القمّة الفرنكفونيّة ستُعقد، وبأنّ الجماهير ستَحْتشد، وبأنّ الحكومة ستعلِنُ فتحًا مُبِينًا، وبأنّ الظرفاء والظريفات من نخبة المجتمع البورجوازيّ سيتباهون ويتباهين بحسن نُطقهم ونطقهنّ للُغة الفرنسيَّة. أمَّا الدَّيْن فسيتراكم، وأمَّا الثقافة فستَنْحدر، وأمَّا الشعبُ فسيَبْتلع خداعُه كالعادة، وللأسف. ذلك لأنَّ خداع الجماهير ـ كما شرَحَ أدورنو ـ إنّما هو صِنْوٌ لصناعة الثقافة!

كاليفورنيا

أسعد أبو خليل
كاتب لبناني، أستاذ العلوم السياسيّة في جامعة ولاية كاليفورنيا ـ ستانسلاس، وباحث في مركز دراسات الشرق الأوسط في جامعة كاليفورنيا في بيركلي. يصدر له عن دار الآداب قريبًا كتاب عن العولمة. وهو مؤلّف كتاب **Historical Dictionary of Lebanon** (Lanham, MD: Scarecrow Press, 1998)

١ ـ Theodore Adorno & Max Horkheimer, **The Dialectic of Enlightenment** (N.Y.: Continuum, 1994), p. 120 - 167.

٢ ـ للتعرُّف على آراء جريدة **النهار** اليمينيّة، ولاسيَّما آراء غسان تويني ولويس الحاج، أنظرْ كتابَ الأخير: **من مخزون الذاكرة** (بيروت: دار النهار، ١٩٨٣).

٣ ـ يقول غسان تويني، الذي نصّبه نوّاف سلام فيلسوفًا في مقدّمة كتاب الأوّل **محاضرات في السياسة والمعرفة** (بيروت: دار النهار، ١٩٩٧، ص ٩٠)، ما يلي: «ولولا الأستاذ لويس الحاج لما كتبتُ جملةً صحيحة لأنّي كنتُ أجْهل كلَّ قواعد الصرف والنحو، ولا أزال.» أُنظرْ: غسان تويني، **سر المهنة وأسرار أخرى** (بيروت: دار النهار، ١٩٩٥، ص ١٠٨).

أرقام الآداب

إعداد: ك.ش.

عدد الأشخاص في العالم الذين يتحدّثون الفرنسيّة لغةً أولى، أو ثانية، أو في مجال الأعمال: ١٧٠ مليونًا فقط
مرتبة اللّغة الفرنسيّة لغةً أمًّا من بين لغات العالم: ٩

عدد السنوات التي واصلت «الأكاديميّة الفرنسيّة» الحفاظَ فيها على «لغة موليير» في مواجهة «التعدّيات الخارجيّة»: ٣٦٦
نسبة المداخل اللغوية الجديدة الآتية لأوّل مرة من الدول الفرنكفونيّة والمدْرجة في قاموس هاشيت للفرنكفونيّة عام ٢٠٠٠: ٨,٦٪
عدد الاصطلاحات الإنكليزيّة المرصودة لأن تُطْرد من الاستخدام الفرنسيّ التقنيّ عام ٢٠٠٠ بناءً على توصيات «لجنة الاصطلاح الفرنسيّة»: ٨٠٠٠

عدد الكلمات الفرنسيّة التي استعملها الفرنسيّ باسكال لامي (المفوّض التجاريّ لدى الاتّحاد الأوروبيّ) للردّ على أسئلة النواب الفرنسيّين المطروحة بالفرنسيّة في منظّمة التجارة العالميّة عام ١٩٩٩: صفر

نسبة الدول الفرنكفونيّة المؤسّسة عام ١٩٧٠ التي كانت في السابق تحت الإدارة أو السيطرة الفرنسيّة: ٧٦٪

عدد أعضاء المنظّمة العالميّة للفرنكفونيّة الـ ٥٥ الذين يتحدث ١٠٪ أو أكثر من شعوبهم الفرنسيّةَ لغةً أولى أو بشكل يوميّ: ٨
نسبة الأعضاء الـ ٥٥ الذين يتحدث ١٪ أو أقلّ من شعوبهم الفرنسيّة لغةً أولى أو بشكل يوميّ: ٤٦٪

نسبة التمويل الذي تتحمّله فرنسا وحدها لنشاطات المنظّمة العالميّة للفرنكفونيّة: ٨٠٪

عدد المراكز الثقافيّة الفرنسيّة في العالم: ١٤٩٠؛ عدد المراكز الثقافيّة البريطانيّة في العالم: ١٦٠؛ عدد المراكز الثقافيّة الألمانيّة في العالم: ١٢٩

عدد الكتّاب الفرنكفونيّين، باستثناء ليوبول سنغور، الذين يُفْترض بأساتذة «الليسيه» أن يَدْرسوهم: صفر

نسبة السلع الثقافيّة (أي البضائع التي تستند إلى اللّغة) إلى كل الصادرات العالميّة عام ١٩٩٨: ٢٠٪
نسبة الدول الفرنكفونيّة المنخرطة في التبادل الثقافيّ العالميّ أعلاه: ٧٪
نسبة الموسيقى غير الفرنكفونيّة من مجمل الموسيقى التي تستوردها الدولُ الفرنكفونيّة: ٨٠٪

الميزانيّة التي رُصدتْ عام ١٩٩٩ بالفرنك الفرنسيّ لفيلم «أستريكس وأوبليكس في مواجهة قيصر» الذي اعتُبر رمزًا للمقاومة الفرنسيّة للهيمنة الأميركيّة: ٢٧٤ مليونًا

نسبة الطلاّب اللبنانيّين في العام الدراسيّ ١٩٩٦ ـ ١٩٩٧ المنخرطين في مدارس تعلّم الفرنسيّة: ٦٩,٥٪
نسبة الطلاّب الجدد المنخرطين عام ١٩٩٦ في مؤسّسات في لبنان تعلّم باللّغة الفرنسيّة، إلى مؤسّسات تعلّم باللّغة الإنكليزيّة: ١ إلى ٣
نسبة طلاّب مدرسة «الليسيه الكبرى» في بيروت الذين توجّهوا بعد تخرّجهم منها إلى جامعات ومؤسّسات تعلّم بالإنكليزيّة عام ١٩٩٨: حوالى ٣٩٪

نسبة البثّ التلفزيونيّ اللبنانيّ بالفرنسيّة: ٧,٥٪

نسبة اللبنانيّين الذين زاروا صالون الكتاب الفرنسيّ في بيروت عام ٢٠٠١: ٢,٥٪

كلفة بناء الجناح المخصّص في مطار بيروت لاستقبال الشخصيّات الكبيرة من الدول الأربعين المتوقع حضورهم الى القمة الفرنكفونيّة وتزيينه بألوان الفرنكفونيّة: ٣,٥٠٠,٠٠٠ دولار أميركيّ

نسبة رجال الأمن الموكلين حراسةَ الحضور في قمّة الفرنكفونيّة، إلى الحاضرين المتوقّعين: ٢ إلى ١

نسبة الأفلام الأميركيّة المعروضة في لبنان عام ١٩٧٠ إلى الأفلام الفرنسيّة: ٣٥ إلى ١١
نسبة الأفلام الأميركيّة المعروضة في لبنان عام ١٩٩٥ إلى الأفلام الفرنسيّة: ٨٥ إلى ٢

نسبة غير المسيحيّين من الكتّاب الفرنكفونيّين اللبنانيّين في قائمة ألكسندر نجّار: أقلّ من ١٢٪

مَرْتبة فرنسا من بين الدول المصدِّرة إلى لبنان عام ٢٠٠٠: ٢
مرتبة لبنان من بين الدول المصدِّرة إلى فرنسا عام ٢٠٠٠: ١٠٧

المصادر: راجع ص ١١٩ من هذا العدد

مجلة شعر: أسئلة الحداثة القديمة الجديدة

○ الآداب

تَفْتح الآداب في الصفحات التالية ملفَّ مجلة **شعر**. وهي في هذا لا تَسْعى إلى ثأرٍ متأخِّر كما قد يُخيَّل إلى البعض، ولا تحاول في الوقت نفسه أن تَسْتهين بكلّ أسباب الصراع الذي حَكَمَ علاقة المجلتين إحداهما بالأخرى ـ وبعض هذه الأسباب حقيقيّ إنْ نحن آمنّا بأنّ الإنسان كائنٌ إيديولوجيّ مهما قيل عكس ذلك. حَسْبُ الآداب أنّها أرادت أن تُعيد طرحَ أسئلةٍ مازالت راهنةً عن مفهوم هذه المجلّة (الطليعيَّة في نواحٍ عدّة) للشعر وللالتزام، وأسئلةٍ عن علاقتها بالحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ، وعن إضافاتها إلى التنظير الغربيّ حول قصيدة النثر، وعن توقُّفها الأوّل والثاني وما يَسْتتبع ذلك من حديث عن «جدار اللُّغة» وعن تحوُّلها ـ هي نفسها كما يقول نديم نعيمه ـ باعثًا على التقليد. كما تَرْغب مجلتُنا في أن تشجِّع زميلاتها المجلات الثقافيَّة الأخرى على أن تُدْرِج في مخططاتها دراسةَ بعضها بعضًا، بما يوسع من أفق الحوار الثقافيّ والمعرفة ويَكْشف عن جذور حداثتنا التي نَعْمل على تطويرها.

لقد حرصت الآداب في هذا الملفّ ألاّ تتدخّل في صياغة الأسئلة، وألاّ يكتب مؤسِّسُها أو رئيسُ تحريرها كي لا يتحوّل الملفّ إلى سجالٍ جديد لا يُفيد القارئ كثيرًا. ومع هذا اضطررنا إلى التدخُّل في هامشين على سبيل الإيضاح لا غير.

أخيرًا تشكر الآداب أنسي الحاج وأدونيس ونديم نعيمه على تفضّلهم بالإجابة عن أسئلة يسري الأمير. وتأسف لعدم تمكُّنها من أن يكون هذا الملفّ أشملَ وأوسعَ بسبب عدم وفاء ما لا يقلّ عن سبعة شعراء ونقّاد بوعدهم أن يكتبوا أبحاثًا أو شهادات.

بيروت

حوار مع أدونيس حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر



○ أدونيس

أسئلة: يسري الأمير

البدايات

هناك رأي يُطْرح بقوّة، أساسُه أنّ فكرة مجلة شعر كانت مشروعًا للحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ، وأنّكَ ويوسف الخال تفرّدتما بالمشروع واستقللتُما بالمجلّة. فما تعليقُك على ذلك؟

أصحابُ هذا الرأي مخطئون كليّاً. ففكرة المجلّة مبادرة شخصيّة من يوسف الخال، وكان قد أصبح خارج الحزب. أمّا من جهتي فقد تعاونتُ معه، باستقلالٍ كاملٍ عن الحزب، وكنتُ لا أزال عضوًا عاملاً فيه. وقد حاولتْ مرّةً قيادةُ الحزب، في شخص رئيسه آنذاك الأستاذ الدكتور عبد الله سعادة، أن تثنيني عن ذلك، فلم أَستَجب.

في مطبخ مجلة شعر كنتَ أنتَ ويوسف الخال أولاً، ثم أنتَ بشكل أساسيّ. والحزبُ وقف ضدّ مشروع المجلة، لكنّ معظم حضور «ندوة خميس شعر» كانوا من أعضائه. فكيف تعلّل ذلك؟ ألم يعنِ ذلك انتماءً سياسيّاً لمجلة كانت تحاول جهدَها أن تتنصّل منه مقابل المجلات الإيديولوجيّة الأدبيّة الأخرى؟

في هذا القول كذلك جانبٌ من الخطإ. فلم يكن «معظمُ حضور ندوة خميس **شعر** من أعضاء الحزب،» وإنّما كان بين الحضور المختلفي الانتماءات عددٌ يَنْتمون إليه. ولم يكن دافعُهم سياسيّاً أو حزبيّاً: بل كان حبُّ المعرفة، والتطلّعُ إلى الجديد، والرَّغبةُ في مواكبة الحركة الأدبيّة ـ الثقافيّة، في أساس هذا الحضور.

وكنّا، يوسف الخال وأنا، نؤكّد باستمرارٍ على استقلاليّة المجلّة، استقلالاً تامّاً، عن الأحزاب والإيديولوجيّات. وقد رَبَطْنا النظرَ بالممارسة، فَنَشرت المجلّةُ نصوصًا شعريّة ونقديّة يتأرجح أصحابُها بين أقصى اليمين وأقصى اليسار، مشدّدين دائمًا على مُستوى النصّ، فنيّاً وفكريّاً، في معزلٍ كاملٍ عن انتماءِ صاحبه، السياسيّ أو الإيديولوجيّ.

بالعودة إلى انطلاقة شعر، كيف كان اجتماعُ أدونيس ويوسف الخال؟ نحن إزاء اختلافات جذريّة في المنطلقات: أنت ملتزم عقائديّ قوميّ ترى العروبةَ وجهًا حقيقيّاً لسوريا الطبيعيّة، فيما يوسف الخال مطرود من الحزب بسبب آرائه «الشخصانيّة» و«الوجوديّة،» ومنتمٍ إلى لبنان وجبله، ومرتبطٌ بشارل مالك وفكره. فهل كان التلاقي قائمًا على إزالة التناقضات وإلغائها، أم تأجيلها، أم التغاضي عنها؟ وهل كان هذا الخلاف أساسَ تردُّد التحرير الفعليّ للمجلة بينكما، ومن ثمّ غيابك عنها طوال سنة ١٩٦٤؟

تأسّس لقاؤنا على قناعةٍ مشتركة: الفصل بين الشعر والفنّ بعامّة من جهة، والإيديولوجيا من جهة ثانية وبخاصةٍ في وَجْهها السياسيّ ـ المؤسّسيّ. كنّا نَعْتقد أنّ القضايا الكبرى يجب أن يواكِبَها فنٌّ كبير. وانطلاقًا من ذلك كنّا نقول: السياسة هي التي يجب أن تكون جزءًا من رؤية ثقافيّة خلاّقة، وتابعةً لهذه الرؤية. فالسيّاسة هي خادمةُ الفنّ، لا العكس. وفي هذا الإطار جاهَرْنا بعدائنا الفنيّ لحركات الالتزام في الشعر آنذاك، دون أن نتخلّى عن وقوفنا إلى جانب القضايا الوطنيّة والقوميّة والتحرُّريّة، وعن دعمنا الكامل للنضال من أجلها. وقد أثبتَت التجربة، بشكل ساطع، أنّ هذه الحركات، منذ نشوئها في خمسينيّات القرن العشرين المنصرم، لم تُنْتِج، غالبًا، إلاّ الشعرَ الرديء.

هكذا كنّا، يوسف الخال وأنا، متّفقين، شعريّاً، منذ البداية: له «أفكاره،» ولي «أفكاري.» أمّا الشعر فهو، كما يقول الأصمعيّ، «نَكَدٌ بابُهُ الشرّ، فإذا دخل في الخير فَسُدَ.» و«الخير» في نظر الأصمعيّ، كان يتمثّل في «الدين»؛ أمّا بالنسبة إلينا، فقد تمثّل في «الإيديولوجيا.» وإذنْ لا «تناقضات» ولا «إلغاء» ولا «تأجيل» ولا «تغاضٍ.» كان هناك، منذ البداية، وضوحٌ كاملٌ يَنْهض على قناعةٍ مشتركة.

ومرّةً ثانيةً، أكرّر أنّ الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ، الحزب ـ المؤسّسة، لم يكن راضيًا. على العَكْس، كان غاضبًا عليّ، طبعًا.

غير أنّنا، في الوقت نفسه، لقينا دعمًا معنوياً مهماً وتعاطفًا قوياً من أشخاص كثيرين يدورون في الفلك الثقافيّ الذي أَطْلقه الحزبُ، أو يَنْتمون إليه. ولقينا كذلك هذا الدّعمَ وهذا التّعاطفَ من أشخاص آخرين كثيرين، يُعادون الحزبَ، فكرياً وسياسيّاً. وأجد في هذا دلالةً مهمّة هي أنّ رأينا الذي يَفْصل بين الفنّ والإيديولوجيا كان يجد قبولاً وتأييدًا لدى أطرافٍ متناقضةٍ في الانتماءِ، والفكرِ، والرأي.

المجلة

هل اعتبرتْ شعر نفسَها صاحبةَ الفضل في ظهور قصيدة النثر وتبلورها؟ وما هي الأسس النظريّة التي اعتمدتْها في دعوتها إلى هذه القصيدة؟ وما هو أثر اعتماد هذه الدعوة على مرجعيّة شعريّة غربيّة؟ وما هي المعايير التي استُخْدمت في تقويم القصائد النثريّة؟

لم «تَبْتكر» مجلّة **شعر** قصيدةَ النثر، وإنّما ابتكرتْ مُناخَها النظريّ. وكانت، تطبيقيّاً، «غرفةَ» العناية بها، و«سريرَها،» والإطارَ ـ الأساسَ الذي انطلقتْ فيه.

وقد أَفَدْنا أساسياً من مفهومات هذه القصيدة كما تجلّت في اللّغة الفرنسيّة على الأخصّ. وهذا ما أشرتُ إليه، بشكلٍ جليّ، في مقالتي الأولى التي ظهرتْ في مجلّة **شعر** (عدد ١٤، ص ٧٥، ربيع ١٩٦٠)، بعنوان: «في قصيدة النثر،» وهو ما تَقْتضيه تقاليدُ الاقتباس والتفاعل الفكريّيْن. ومع ذلك، لايزال حتى الآن يتنافس المتنافسون في اتّهامنا بـ «السَّرِقة» ـ الأمر الذي يؤكّد حاجةَ هؤلاء المتنافسين إلى المعرفة الصّادقة أوّلاً، وإلى أخلاقيّة النّقد ثانيًا.

وقد تبنَّيْنا ما اصطلحنا على تسميته بـ «قصيدة النثر» انطلاقًا من ثلاثة مبادئ (مستقلّةٍ عن مفهوماتها الفرنسيّة) أُوجزها كما يلي:

الأوّل، هو أنّ شعريّة اللّغة العربيّة لا تَسْتنفدها الأوزانُ، على الرُّغم من كمالها وغِناها، فنيّاً؛ وأنّ هذه اللُّغة تَزْخر بإمكاناتٍ تعبيريّةٍ، طرائقَ وتراكيبَ، يتعذّر أن نضعَ لها حدّاً نهائيّاً تقف عنده ـ فهي لغةٌ مفتوحةٌ على اللاّنهاية.

الثاني، هو ابتكار طرقٍ وأشكالٍ أخرى للتعبير الشعريّ، تواكب الطُّرقَ والأشكالَ القائمةَ على الوزن، وتؤاخيها، بما يُغني اللُّغةَ الشعريّةَ العربيّةَ، وينوّعها، ويعدّدها. وفي هذا إثراءٌ للمخيّلة وللذّائقة أيضًا. فقصيدة النثر، كما تبنَّيْناها، لم تكن ضدّاً لقصيدة الوزن، ولم تكن إلغاءً أو نفيًا لها، وإنّما كانت تجريبًا جديدًا في حَقْلِ اللُّغة، إلى جانب الوَزْن. والدّليلُ هو أنّني، فيما كنّا نَنْشر نصوصًا نثريّة، كنتُ أُعِدّ **ديوان الشعر العربيّ** بدءًا ممّا قبل الإسلام، وكنّا نَنْشر مختاراتٍ منه في المجلّة.

الثالث، هو الرُّغبة العميقة في جَعْل اللّغة العربيّة مفتوحةً على جميع التّجارب الشعريّة في العالم، وفي وَضْعِها، إبداعيّاً، على خريطة الإبداع الكونيّ، بخصوصيّتها ـ لكنْ في الوقت نفسه، بانفتاحها ولانهائيّتها: تفاعلاً، ومُقابَسَةً، وحوارًا.

شنّت مجلةُ الآداب **هجومًا عنيفًا على شعر، وقد كانت خلفيّةُ هذا الهجوم سياسيّةً أكثرَ منها أدبيّة. فهل ترى أنّ دفاع شعر عن تجربتها اتّسم بالطابع الأدبيّ، أم أنّه انساق وراء الموقف السياسيّ بدوره؟**

كان هجومًا ظالمًا، لأنّه لم يَقْتصر على المسألة الشعريّة أو الأدبيّة، بل تجاوزها إلى التجريح الشخصيّ، وإلى الاتّهام بالعمالة والتخريب، وما شابه. وكان، ضمن هذا الحدّ، غيرَ لائقٍ بمجلّةٍ في مستوى الآداب، ومستوى المشروع الثقافيّ السياسيّ الذي تتبنّاه. ولقد بقيتْ مجلّةُ **شعر** في دفاعها حريصةً على احترام الإنسان، ولم تجرَحْ أحدًا، ولم تتكلّم بلغةِ الاتّهام.

في وقت متأخّر خصّصتْ شعر عددًا لقضية الثورة الجزائريّة، كما أنّها نشرتْ قصائدَ لشعراء الأرض المحتلّة.

هل كـان ذلك تراجـعًـا عن مـوقف، أم مـراعـاةً لمزاج سـائد، أم نوعًا من الدفاع ضدّ التهم الموجّهة إليها؟

لم يكن ذلك «تراجعًا» ولا «مراعاةً» ولا «دفاعًا»، وإنّما كان شكلاً من أشكال التعبير عن مساندتنا لقضية الجزائر، ودَعْم الثورة الجزائريّة، من جهة... واحتجاجًا على الاستعمار الفَرنسيّ، واستنكارًا لممارساته، ورفضًا له، من جهة ثانية.

وكانت نصوصُ العدد، بالنسبة إلينا، بمثابة «شهادات» وُضِعتْ في شكلٍ شعريّ. كنّا في هذا العدد نهتمّ بتوثيق الموقفِ، والإعلانِ عنه، أكثرَ مما نهتمّ بفنيّةِ الشّعر أو بشعريّته.

ما كان موقفُك من جدار اللُّغة التي أَعْلن يوسف الخال عن عدم القدرة على تخطّيه؟

كنّا على طَرَفيْ نقيضٍ في هذه المسألة، دون أن تختلّ صداقتُنا. كنتُ أعتقد ولاأزال أنّ المشكلة ليست في اللُّغة بحدّ ذاتها، وإنّما هي في الإنسان الذي يَسْتخدمها. هذا دون أن أُنْكر أنّ لغتَنا العربيّة يقتلُها أبناؤها، يوميّاً، بطريقةٍ أو أخرى، بدءًا من طُرُقِ تعليمها في المدارس والجامعات، وانتهاءً بأنواع الرّقابة المفروضة على الكتابة بها. واليوم، قلّما نَجِدُ بين العرب مَنْ يتقن هذه اللُّغة، حتى بين خطباء الجوامع ورجالِ الدين الذين يُفْترض بهم أن يُتْقنوها قبل غيرهم.

اللُّغة العربيّة، بالنسبة إليّ، هي كَيْنونةُ العرب وهويّتهم. إضافةً إلى أنّها، بالنسبة إليّ كذلك، لغةٌ شعريّةٌ قد لا تُضاهيها في شعريّتها أيّةُ لغةٍ في العالم. لكنّها، كغيرها من اللُّغات، تضيق أو تتّسع بحسب العقل الذي يَسْتخدمها: إنْ كان ضيّقًا ضاقت، وإنْ كان واسعًا اتّسعَتْ. والفاجعة هي أنّ العقل المهيمن، دينًا وسياسةً وكتابةً، عَقْلٌ ضيِّقٌ بحيث يكادُ أن يتحوّل إلى قَبْر.

وإذن ليس للُّغة في ذاتها «جدار» سواء كانت عربيّةً، أو غير عربيّة. استطرادًا، فُهِمَ موقفُ يوسف الخال خطأً. ومن الحقّ، في هذه المناسبة، إنصافُه ـ مع أنّني أظلّ مختلفًا معه في ما يَنْتهي إليه.

تَخْتلف دعوةُ يوسف الخال عن دعوة الأشخاص القائلين بالعاميّة لكي تحلّ محلّ الفصحى. وتَخْتلف جذريّاً، على الأخصّ، عن دعوة سعيد عقل. وقوام دعوة الخال هو استخدامُ الفصحى ذاتها، لكنْ دون استخدام الحركات... إضافةً إلى بعض التفاصيل المتعلّقة بصيغ المثنّى، وبالأسماء الموصولة وأسماء الإشارة؛ وهي إجمالاً ثانوية. فهو، إذن، لا يَدْعو إلى العاميّة، وإنّما يَدْعو إلى كتابة الفُصحى نفسها، كما **نَنْطقها** جميعًا في حياتنا اليوميّة وفي أحاديثنا.

برأيكَ ، ما الفرق بين توقُّف شعر الأول وتوقُّفها الثاني؟ وهل ترى أن توقُّف المجلة كان ضروريّاً في الحالَيْن؟

الفرق هو أنّ الأوّل كان نتيجةَ اختلافٍ حول ماهيّة الدُّفعة الخلاّقة الجديدة التي يجب أن نعطيها للمجلّة في أفقٍ معرفيّ وفنيّ وثقافيّ أكثر تنوُّعًا ورحابةً، وأنّ الثاني كان نتيجةً لانْسداد الأفق ـ ذاتيّاً وموضوعيّاً. وكان من الأفضل لهويّة المجلّة ألاّ يُسْتأنف صدورُها، لأنّ هذا الاستئناف كان نوعًا من العناد لا أكثر، ولم يُضِفْ أيّ شيءٍ جوهريّ.

ولئن كان تأسيسُ مجلةٍ للإبداع في مختلف الميادين ظاهرةً مهمّةً، فقد يكون إيقافُها، إذا كان أفقُ الإبداع أمامها مغلقًا، ظاهرةً مهمّةً كذلك. فالمجلّة حركيّة، وتجدُّد، ورسالة ـ دون تكرار، أو دون دورانٍ مُغْلَقٍ على المقولات ذاتها والأشكالِ ذاتها. وإلاّ، تفقد معناها، وتستمرّ أشبهَ بالجثّة، ويكون موتُها ضروريّاً.

بعد أكثر من أربعين سنة، ما زالت مجلة شعر تثير النقاش والجدل. فكيف تقوّم الدراسات الكثيفة حول تجربتها؟ وهل تَعْتبر أنّها قد أُنصِفتْ؟ وهل تُراجَعُ بوصفها أدبًا أم تاريخًا؟

كلاّ، لم تُنْصَفِ المجلّةُ حتى الآن. ويُمْكنني القول إنّ أطروحاتها الأساسيّة المتّصلة خصوصًا بمعنى الشعر لم تُفْهم تمامًا حتى مِنْ بعض الذين عملوا فيها. بل قُلّصتْ عند بعضهم في مجرّد إهمال

«الوزن» (وهو ليس إهمالَ العارفِ بل الجاهل)، أيْ في مجرّد الكتابة بالنَّثْر. وهذا، على المستوى الإبداعيّ، وفي حدّ ذاته، أمرٌ ثانويّ.

غير أنَّها تظلّ، على الرُّغم من كلّ شيء، الشرارةَ النظريَّةَ الأولى التي أضاءت عالَمَ الكتابة الشعريّة العربيّة الجديدة، والحاملةَ الأولى لرايتها. وفي هذه المستوى لا أُبالغ إنْ قلتُ: يُؤرَّخ للشعر العربيّ في القرن العشرين بمفصلٍ حاسمٍ: قبل مجلّة **شعر** وبعدها!

ما بعد شعر

كيف تصف المرحلة التي مررتَ بها ما بين توقُّف شعر وصدور مجلة مواقف؟ وهل كانت مشاركتكَ في عدد الآداب سنة ١٩٦٦ ذات معنى خاصّ عندك، أمْ أنَّها جاءت عَرَضًا؟

لستُ مِنَ الذين «يقاطِعون» المجلاّت الأدبيّة، بحجج سياسيَّة أو إيديولوجيَّة أو غيرها، كما تَفْعل «القبائل» ـ وكما تمارسُ ذلك عقليّاتٌ «سِحْريّة.» وإذا كنتُ نشرتُ في الآداب، أو لم أنشُرْ، فذلك عائدٌ إلى ظروفٍ شخصيَّةٍ خاصّةٍ بي، وليس بمجلّة الآداب نفسها. ولئن كنتُ أتحفَّظ إزاء الآداب، فليس ذلك بسببٍ من اتِّجاهها السياسيّ أو الإيديولوجيّ، وإنَّما بسببٍ من مستوى المادة التي تنشرها، وبخاصّةٍ الشعريّة. وكنتُ، غالبًا، أَسْتغربُ كيف تَرْفض المجلةُ أن تَنْشر «قصيدةَ نثر،» وتنشرَ في الوقت نفسه قصائد وَزْنٍ لا يَعْرف أصحابُها المبادئَ الأولى لعَرُوض الشعر العربيّ، قصائدَ مليئة بالأخطاء العروضيَّة.*

ذكرتَ في مكان ما أنّ مجلّة مواقف جاءت لتسدّ نقصًا عجزتْ مجلّةُ شعر عن سدّه. فما هو ذلك النقص؟ وإلى أيّ حدّ نجحتْ في سدّه؟ وهل ثمّة حاجةُ اليومَ إلى استكمال ما عجزتْ شعر ومواقف معًا عنه؟

نعم، هناك «حاجة إلى استكمال ما عجزتْ **شعر** و**مواقف**» وما عجزتْ عنه الآداب كذلك، ومختلفُ المجلاّت العربيّة الأخرى التي تَرْقى إلى مستواها. وتتمثَّل هذه الحاجةُ، كما أرى، في الخروج كليّاً عن السيّاق الفكريّ والشعريّ الذي رَسَمَه لنا ذلك العَصْرُ «العاجز،» العَصْر الذي سمَّيناه، خطأً، بـ «عَصْر النُّهضة.» وما لم يتمّ هذا الخروج ستظلّ كتاباتُنا، الفكريَّةُ والشعريَّةُ، نوعًا من إعادة الإنتاج: اجترارًا وتكرارًا.

هكذا يبدو لي أنّ هذا الخروج ضرورةٌ مُطْلقة. أمّا كيف نخرجُ، وما الأفقُ الذي نَفْتحه، وما أُسُسُه وأبعادُه، فذلك أمرٌ آخر وبحثٌ آخر.

بيروت

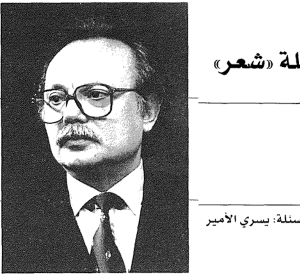
أدونيس

واحد من كبار الشعراء والنقاد العرب من المؤسسين الأساسيين في مجلة **شعر** تحريرًا وكتابة. أسس مجلة **مواقف**. يعيش حاليًا في ألمانيا

* ـ يهمّ الآداب، من منطلق احترامها البالغ وصداقتها القديمة والمتجدِّدة لأدونيس، أن تشير إلى أنّ المجلة نشرتْ عددًا كبيرًا من قصائد النثر (وإنْ تحفَّظَ مؤسِّسُها الأوّل عن هذه التسمية)، وفي سنواتها الأولى أيضًا. ففي العدد السادس من سنتها الأولى (١٩٥٣) مثلاً نشرتْ افتتاحيّةَ (!) هي قصيدةُ نثرٍ لجبرا إبراهيم جبرا عنوانُها «هكذا تمرّ بنا الأعوام» وهي منضَّدة على شكل قصيدة. وفي السنة الأولى أيضًا نَشَرَتْ ما بات يُعتبر من قصائد النثر الأولى لمحمد الماغوط، إحداها بعنوان «النبيذ المرّ» (العدد الثامن) والأخرى (العدد العاشر) بعنوان «غادة يافا.» وأمّا في التسعينيّات، وقبل ذلك وبعده، فقد نَشَرَت الآداب عشرات من قصائد النثر، أو من قصائد يختلط فيها شعرُ التفعيلة بالنثر، نَذْكر منها ما كتبه عز الدين المناصرة، ووفاء العمراني، وإدريس عيسى، ونجمة إدريس، وعالية شعيب، وبشير القمري، وعشرات آخرون.

وأمّا القصائد التي نشرَتْها الآداب و«لا يَعْرف أصحابُها المبادئَ الأولى لعروض الشعر العربيّ...» فقد كنّا نتمنى على الصديق العزيز أدونيس أن يعطينا أمثلةً عنها.

حوار مع أنسي الحاج حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر



أنسي الحاج

أسئلة: يسري الأمير

بعد أكثر من أربعين عامًا، هل تَنْظر إلى تجربة مجلة شعر على أنّها كانت مشروعًا أدبيّاً مجرّدًا؟ وهل كانت وجهة نظرَ القيِّمين على المشروع متجانسةً إزاءه؟

لا أزال أَشْعر، أمام الشقّ الأوّل من هذا السؤال، والذي يَحْمل رواسبَ ستالينيّات العروبة في أواخر الخمسينيّات، بالغضب الذي كان يتملّكني حينها، وسط تلك الأجواء التي لا تريد أن ترى إلاّ العمالةَ في المجّانيّة، والخيانةَ في التجدُّد، والرجعيّةَ في التقدُّميّة.

لا، لم تكن مجلة **شعر** مشروعًا أدبيّاً مجرّدًا بل كانت مشروعًا كيانيّاً شبهَ شموليّ. كنّا بضعةً لم يَفْهموا الأدبَ إنشاءً لفظيّاً وفصاحةً، وإنّما تجربةً ومغامرةً ومقامرةً بالذات. ولا فَهِمنا الشعرَ طربًا وتطريبًا، بل محاولةً لتغيير حياتنا وعالمنا، ومحاولةً ـ على الأخصّ ـ للكتابة بحسب رؤانا ومعاناتنا وبلغةٍ تُشْبه تلك الرؤى وهذه المعاناة، لا بلغة اتّباعيّة أو محنَّطة.

وليس في مشروع كهذا ولا يُسْتَحْسن أن يكون تجانسٌ، اللّهم إلاّ في العناوين الكبرى، كالتجديد والنوعيّة والانفتاح والجرأة. وما عداها ملء التنوُّع.

ظهرتْ مجلة شعر بشكل حداثويّ لم يكن مألوفًا في المجلات الأدبيّة يومها، شكلاً ومضمونًا. فما هي المؤثِّرات التي ساعدت المجلةَ على تقديم هذا الجديد؟ وكيف اتّخذت نَسقَها الطباعيَّ هذا؟

شكلُها الطباعيّ قرّره صاحبُها ومُنْشئها يوسف الخال، الذي كان عائدًا حديثًا من الولايات المتحدة. ولقد آثر هذا الشكلَ المتقشّفَ الأنيقَ انسجامًا منه مع نزعته الكتابيّة والشعريّة إلى التقشُّف والتأنُّق على بساطةٍ وتجريد. لقد كان يوسف الخال يَكْره التصنُّعَ والزخرفَ، وكان يَعْتقد باتّحاد الشكل والمضمون. وكان شكل المجلة يُشْبه مضمونَها: الجوهر لا الزخرف، والكلمة لا اللّفظة.

هل اعتبرتْ شعر نفسَها صاحبةَ الفضل في ظهور قصيدة النثر؟ وما كان موقفُها من التجارب الشعريّة الخارجة عن الشكل الكلاسيكيّ للقصيدة والسابقة عليها؟

كتابي الأوّل لن (١٩٦٠) هو أوّلُ وثيقةٍ في قصيدة النثر المكتوبة في اللُّغة العربيّة على أساس هذه الصفة، والمقدِّمةِ نفسَها على هذا الأساس. «دار مجلة **شعر**» نشرت الكتابَ، وقَبْله نشرتْ مجلة **شعر**، بقلم أدونيس، دراسةً عن قصيدة النثر. وقد أَدْرجت المجلةُ على صفحاتها العديدَ من القصائد المنثورة قبل **لن** وبعده للعديد من الشعراء العرب، كمحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا وسواهما. ولكنّ **لن** هو الكتابُ الأوّل المعرِّفُ نفسَه بهذا الاسم، والمكتوبُ بهذه الصّفة تحديدًا، والمتبنِّي لهذا النوع الأدبيّ تبنِّيًا مُطْلقًا، وبنماذج مختلفة في أشكال كتابة القصيدة.

لم تَعْتبر **شعر** نفسَها صاحبةَ الفضل، كما تقول، بل ناقشتْ **لن** في «خميسها» نقاشًا تلاقى فيه التأييدُ بالتحفُّظِ والرفض. وهو نقاش منشور في صُحُف تلك الأيام، وأُعيدَ نشرُه قبل أعوام لمناسبة إعادة إصدار **لن** وسواه من كتبي. فَضْلُ **شعر** أنّها انفتحتْ للجدَل بدون أحكام جاهزة، ولم تَخَفِ الخوضَ في هذا المجهول. وما لبث بعضُ أركانها أن كَتَبوا بدورهم قصائدَ نثر، لا برهانًا على «فضلهم» بل إثباتًا عمليّاً لنظريّة التجريب ولكون الأدب مغامرةً مفتوحةَ الآفاق إلى ما لا نهاية.

ما هي الأسس النظريّة التي اعتمدتْها شعر في دعوتها إلى قصيدة النثر؟ وما هو أثر اعتماد هذه الدعوة على مرجعيّة شعريّة غربيّة؟ وما هي المعايير التي استُخدمتْ في تقويم القصائد النثريّة المرسلة إلى المجلة؟

مجلّة **شعر** لم تَكُن حزبًا بل مجلّة. وقد قاربتْ بين أشخاصها لحظةُ تغيُّرٍ تاريخيّ: لحظةٌ موضوعيّةٌ توزّعتْ في تجاربَ شخصيّةٍ

كلٌ منها مختلفٌ جداً عن الأخرى، ويكاد لا يَجْمع بينها سوى رغبة الانعتاق، فضلاً عن الصداقة. هناك دراسة عن قصيدة النثر نشرتْها المجلةُ لأدونيس، ولم تكُنْ بيانًا حزبيًا ولا نشرةً عسكريَّةً بل مجرَّد دراسة اعتمَدَ فيها صاحبُها كمرجع له كتابًا كان قد صَدَرَ حديثًا في باريس للباحثة سوزان برنار. ثمّ نشرتْ لي الدارُ كتاب لن، ومعه مقدّمتُه التي يقع قسم منها في التنظير الأدبيّ الشكليّ (يومَها كان يبدو ضروريًا، كما يبدو «التنظيمُ» ضروريًا في ضباب البداية) ويَحْمل القسمُ الآخرُ مفهومًا شخصيًا للشعر والحياة، اعتبَره البعضُ بيانَ حداثة في صورةٍ عامّة.

لن أعود إلى الأسس النظريّة التي تسألني عنها لأنّها استُهْلِكَتْ مرارًا. لم يعد من شيء يقال في هذا الموضوع. ثمة من اعتَبَرَ ولا يزال يصرّ على الاعتبار أنّنا لم نَخْلق شيئًا بل نَقَلْنا إلى العربيّة تجربةً فرنسيّةً. وما يوحي ذلك، هو أنّنا، أنا وأدونيس، استندنا في رسم بعض ملامح قصيدة النثر إلى دراسة سوزان برنار التي لاتزال المرجعَ الأكبرَ في الأدب الفرنسيّ، وربما في الأدب العالميّ كلّه. لقد فعلنا ذلك ظنّاً منّا أنّ الاستشهاد بباحثة أكاديميّة رصينة قد يعيننا على ترسيخ ما لا وجودَ لمثله في تراثنا. ولكنّ الحقيقة أنّنا لم نَكُنْ في حاجة إلى هذا الاستقواء. ولا أحد في مشاريع الخلق يَحتاج إلى مراجع. إنّي أقول الآن ما قلتُه مرارًا. هذه آثارنا، ليقرأْها مَنْ لايزال يريد أن يقرأ، وليَقْبلْها أو ليرفضْها. فليدخلْ بعضُ القرّاء من مقدّمة لن، لا إلى قصائد لن فحسب، بل إلى باقي النتاج، نتاجي ونتاج عشرات الشعراء العرب الذين صاغوا حياتَهم وتجاربَهم خلال الأربعين عامًا الماضية في قصائد نثر. انسوا المقاييسَ، وانسوا المواقفَ السياسيّة والحساسيّات الشخصيّة. لتَقْرأْ عيونُ النقدِ والبحثِ هذا النتاجَ قراءةَ اكتشافٍ وتقييمٍ. إنّه هنا قائم، فلماذا البحثُ خارجَه وعلى ضفافه؟

ولعلّه من المفيد القول في هذا الإطار إنّي لم أُرِدْ لقصيدة النثر أن تحتلّ محلّ الأوزان المعروفة. لقد أردتُ لها أن تأخذ مكانها إلى جانب الأشكال الأخرى للتعبير. ومع هذا قامت القيامةُ وجرى التخوينُ والاتّهامُ بتخريب التراث. لقد ووُجِهتُ، وأصدقاءَ لي في منتصف القرن العشرين، بأسوأ ممّا وُوجِه به المجدِّدون العرب في العصور القديمة، لا لشيء إلاّ لأنّي أضفتُ نوعًا جديدًا إلى الشعر العربيّ.

شنّت مجلةُ الآداب هجومًا عنيفًا على شعر، وقد كانت خلفيّةُ هذا الهجوم سياسيّةً أكثرَ منها أدبيّة. فهل ترى أنّ دفاع شعر عن تجربتها اتّسم بالطابع الأدبيّ، أم أنّه انساق وراء الموقف السياسيّ بدوره؟ وكيف تقوِّم تلك المعركةَ اليوم؟

أَشْكر لمجلة الآداب قولَها إنّ خلفيّة هجومها كانت سياسيّةً أكثرَ منها أدبيّة.* كانت بعضُ ردود مجلة **شعر** متأثّرةً طبعًا بالهجوم السياسيّ، ولكنّها لم تَخْرج عن إطار مفاهيمها الأساسيّة في الشعر والأدب. أعتقد أنّ أشدّ المقالات تطرّفًا، لا ردًا على الآداب وحدها بل على جميع الأقلام التخوينيّة والمستهزئة في العالم العربيّ، قد ظهرتْ خارج المجلّة، وفي صحفٍ كـ **النهار** التي كنتُ أحرِّر صفحتَها الأدبيّة، وكتبتُ فيها مقالاتٍ كانت تأثيراتُها السلبيّةُ تَنْعكس أحيانًا على مجلة **شعر** رغم انتفاء أيّ علاقةٍ للمجلة بكتاباتي ومواقفي تلك.

كيف ترى إلى موقف الكتّاب والشعراء من مجلّة شعر وتجربتها؟ وما هي خلفيّاتُ بقاءِ بعضهم ضمن تيّارها

* ـ وضَعَ الأسئلة الأستاذ يسري الأمير، فاقتضى التنويه. (الآداب)

وابتعادِ البعض الآخر، وأحياناً اتّخاذ بعض المبتعدين مواقفَ قاسيةً من المجلّة؟

إنّها الحساسيّات الشخصيّة، ما خَلَتْ منها عصبةٌ ولا فريق.

ما كان أثر تجربة شعر في ظهور مجلات أدبيّة لاحقة عليها؟

ظهرتْ مجلاّتٌ حاولت أن تملأ فراغ **شعر**. وقد يكون لبعضها أثرٌ جيِّد، ولكنَّها لم تملأ ذلك الفراغ.

خصَّصتْ شعر **بعضَ أعدادها المتأخّرة لقضايا قوميّة سياسيّة، مثل الثورة الجزائريّة والقضيّة الفلسطينيّة. فهل كان ذلك تراجعًا عن موقف وتغييرًا فيه، أم مراعاةً لمزاج سائد، أم نوعًا من الدفاع ضدّ بعض التهم الموجّهة إلى المجلّة، أم تراه كان غير ذلك كلّه؟**

أردنا أنْ نُثْبت أنّ الكتابة «القوميّة» ممكنةٌ بلا صراخ، بعيدًا عن الرواسم الشائعة، وخارج الخطابات العقائديّة. وأَعْتقد اليوم أنّ ذلك لم يكن ضروريّاً، لا لأنّ كثيرين تلقَّوْه على غير دعواه، بل لأنّنا استسلمنا في ذلك لإغراء المراءاة، كما تقول، وكنّا في غنًى عنها، كما هو في غنًى عنها كلُّ واثقٍ مِنْ صِدْقه وإخلاصه.

ما الفرق بين توقّف شعر **الأول وتوقّفها الثاني؟ وهل ترى أنّ توقّف المجلّة كان ضروريّاً في الحالَيْن؟ وهل كان اتّخاذ القرار بإيقافها متّفَقًا عليه بين أفراد أُسْرتها؟**

كان ضروريّاً توقُّفُها في الحالة الأولى حتمًا. ومن هنا إصراري على أن يتضمَّن العددُ الأخير عبارةَ «العدد الأخير،» منعًا للوقوع في تجربة التراجع. عواملُ عديدة تضافرتْ لجعل هذا التوقُّف حتميّاً، منها السأم؛ ومنها انصرافُ كلِّ واحدٍ منّا إلى عالمه الشخصيّ كتابةً وتفتيشًا، بحيث ابتعدنا واحدُنا عن الآخر على نحوٍ لم يَعُدْ يَنْتج منه لتجربةٍ مشتركةٍ كتجربة مجلّة **شعر** أيُّ خير.
أمّا التوقُّف الثاني فقد كانت أسبابُه ماديّةً أكثرَ ممّا كانت معنويّة. وقبل وفاة يوسف الخال ببضعة أعوام التقينا مرارًا، هو وأدونيس وفؤاد رفقة ونديم نعيمة وأنا، في محاولةٍ لإحياء المجلّة مرّةً ثالثة. وكان أدونيس شديدَ الاندفاع والحماسة، كذلك يوسف وسائر الأصدقاء. ولعلّ تحفُّظاتي كانت سببًا في إخفاق المشروع.

كان لـ شعر **أثرُها الكبير في الشعر الحديث. فهل أنتَ راضٍ بشكلٍ عام عن هذا الأثر اليوم؟ وهل تَعْتبر المشهدَ الشعريَّ المعاصر أمينًا لتجربتها؟**

أهمُّ ما في المشهد الشعريّ الراهن حيويّتُه وتنوُّعُ أنماطه. لم تكن مجلة **شعر** نهايةَ مطافٍ بل بداية. ليس ضروريّاً الوفاءُ لها. لعلّ الضروريّ هو الانشقاقُ عنها أو الخروجُ عليها. وإنْ أراد بعضُهم المواصلةَ ضمن خطوطها فذلك يكون أفضلَ ما يكون بالذهاب حيث لم يَذْهب شعراؤها، وبالتوغُّل أبعدَ ممّا توغّلوا، وبأن يكونوا شعراء وخلاّقين أفضلَ ممّا استطعنا نحن أن نكون.

بيروت

أنسي الحاج

من كبار شعراء قصيدة النثر العرب. من المسهمين الروّاد في مجلة **شعر**، تحريرًا وكتابةً. وهو منذ أعوام رئيسُ تحرير جريدة **النهار** اللّبنانية.

حوار مع نديم نعيمه
حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر



نديم نعيمه

أسئلة: يسري الأمير

بعد أكثر من أربعين عامًا، هل تَنْظر إلى تجربة مجلة شعر على أنَّها كانت مشروعًا أدبيًا مجرّدًا؟ وهل كانت وجهةُ نظر القيّمين على المشروع متجانسة إزاءه؟

السؤال عمّا إذا كانت تجربة مجلّة **شعر** مشروعًا أدبيًا مجرَّدًا يُطْرح الآن بعد أربع وأربعين سنة من ظهور العدد الأوّل من المجلّة، إنَّما جاء يذكِّر بما اتُّهِمتْ به **شعر** يومها، ولسنوات طويلة بعد ذلك، من أنّ مشروعَها الأدبيّ ليس بريئًا. بل اتُّهِمت أنَّ حدَّةً تتَّسم بها دعواتُها التحديثيَّةُ، التي يطغى على لهجتِها الرَّفضُ، إنَّما تخبِّئ وراءها مواقفَ سياسيةً مشبوهةً ليست في مصلحة العروبة وأهلها وتراثها، خاصةً أنَّ هذه الدعوات التحديثيَّة الرَّفضيَّة جاءت في عزّ الزلزال الجماهيريّ الذي أَحْدثه عبد الناصر في موقفه من الغرب والاستعمار الغربيّ.

إنَّ نظرةً اليومَ إلى الوراء، وعلى امتداد أربع وأربعين سنة، تُظْهر من غير شكّ كم أنَّ صخبًا اتِّهاميًا قام طويلاً حول المجلّة، وفي صلبه تهمةُ التآمر على العروبة وتهمةُ العمالة، كان مجرّد عاصفةٍ في فنجان، ليس فقط لأنّ العمالة والتآمر على العروبة والموروث وما شاكلها، تُهمٌ كاد على تقلُّبِ الظروف لا يَنْجو منها صاحبُ أيّ نظرةٍ مغايرةٍ للشائع المقبول، حتى أولئك الذين كانوا في عهدٍ ما مِنْ مُطْلقيها، بل لأنَّ هذه السنين الطويلة قد أظْهرت كم أنّ يوسف الخال، مؤسِّسَ هذه المجلّة وعمادَها، كان في عالم، وهذه الاتّهامات في عالم آخر. فضلاً عن أنَّ هذا الرجل لم يَعْرِفْ على امتداد حياته أيّ انفراجٍ ماديّ، ولا تبوَّأ منصبًا نفعيًا، ولا احتلّ مكانةً دالّةً، ولا احتضنه حتى في مِحَنه ـ وآخرُها محنةُ السرطان الذي أَوْدى به ـ أيُّ حزبٍ أو دولةٍ أو نظامٍ أو سفارةٍ، ولا سَخَّر شعرَه أو قَلَمَه لغير ما كان من أجله الشعرُ، وخلافًا لما تَرْتضيه أخلاقيَّةُ القلم. أمّا الذين مازالوا أحياء ممّن تحلّقوا حوله، فشهادتُهم في أعناقهم لكلّ ناظر.

كلُّ ما في الأمر أنَّ الخال الذي عاد في أواسط الخمسينات من الولايات المتحدة، حيث كان يتولّى لسنين تحريرَ صحيفة **الهدى** المهجريّة، كان قد أُخِذَ بالتحوُّلات شبهِ الانقلابيَّة التي عرفها الشعرُ الإنكليزيّ على يد طائفةٍ من شعراء الحداثة، وعلى رأسهم إزرا باوند، فشاء هو الآخر بعد أن كانت قد صَدَرَتْ له مجموعتُه **الحرّيَة** ومسرحيّتُه الشعريَّة **هيروديا** أن يَنْقلب شعريًا على نفسه أولاً، وعلى الموروث الشعريّ العربيّ حتى الخمسينات ثانيًا. فألَحّتْ عليه فكرةُ أنْ يُصْدر مجلّة باسم **شعر** تكون المقابلَ بالعربيَّة، مبدأً ونهجًا، لمجلّة **Poetry** الإنكليزيَّة. وصَدَفَ أنْ كنتُ شخصيًا، بحُكْم الزمالة في الجامعة الأميركيَّة، من أوائل الذين اتصل بهم يوسف تجييشًا لتحقيقِ ما كان يَعُدُّه حلمَه الأكبر.

كان يوسف، كما عرفتُه، ذا ثقافةٍ فكريَّةٍ، وشعريَّةٍ غنيَّةٍ، يَرْفدها كرمٌ ظاهرٌ في النفس، واستقلاليَّةٌ في الشخصيَّة، وحدبٌ على الرِّفاق حتى التضحية، وجرأةٌ وإقدامٌ حتى التسرُّع. أَذْكر أنّنا كنّا أربعةً في اجتماعٍ ليليّ لعلّه الاجتماعُ التأسيسيّ الأوّل ببيت يوسف في تفرُّعٍ من شارع السادات في «رأس بيروت،» نخطِّط لما يَنْبغي أن تَشْتمل عليه المجلّةُ العتيدةُ من أبواب: يوسف الخال، وأدونيس، ورزوق فرج رزوق، وأنا. وقرّ الرأي، على ما أَذْكر، على أربعة أبواب: باب القصائد الواردة يتولّى أمرَ غربلتها وإقرارها يوسف وأدونيس، وباب النقد أتولاه أنا، وثالث للترجمات لا أَذْكر مَنْ يتولاّه، ورابع وأخير للمراسلات والمستجدّات من الأخبار الشعريّة في العالم العربيّ وفي الخارج ـ ولعلّ رزوق هو الذي كان سيتولّى هذا الباب.

لا أَذْكر أن كان لنا في ذلك الاجتماع أو في الاجتماعات اللاحقة التي تسنّى لي تلك السنةَ أن أَحْضرها، والتي بدأتْ حلقاتُها تتَّسع ومداولاتُها الأدبيَّة تتشعَّب، أيُّ مفاهيم محدَّدة للشعر يُتَّفق عليها ويَلْتزم المجتمعون بها، خاصةً أنَّهم كانوا على تفاوتٍ كبيرٍ في المستويات ثقافةً وذوقًا وموهبةً ومَشْربًا وحماسة. بل المتوخّى مبدئيًا من التلاقي، خاصةً في «خميس مجلّة **شعر**» الدوريّ، كان أن

يَتبلور من خلال الاجتماعات وبفضل ما يَجْري فيها من تلاقح، تيارٌ شعريٌّ حديث يُفْضي إلى نتاج شعريّ يُمْكن أن يَسْتقيم مع ما يُكْتب في الغرب الحديث على مستوى واحد. إلاّ أنَّ المجلّة ما لبثتْ في سنواتها اللاحقة أنْ بدأتْ تَخْضع تدريجًا لتوجيهٍ ذوقيٍّ ونقديٍّ واحد قائم على قليلٍ من الرِّفاق، وفي مقدِّمهم يوسف وأدونيس. وهذا ما تسبَّب في تحوُّل الملتفِّين حول المجلّة من تجمُّعٍ إلى جماعة.

هل اعتبرتْ شعر نفسَها صاحبةَ الفضل في ظهور قصيدة النثر؟ وما كان موقفُها من التجارب الشعريّة الخارجة عن الشكل الكلاسيكيّ للقصيدة والسابقة عليها؟

أذْكر مِنْ أوائل الذين انضمُّوا إلى حلقات مجلّة **شعر** في سنواتها الأولى شابٌّ ظاهرُ الموهبة من جبال سوريا، بدا كجلمود امرئ القيس وكأنَّه قُدَّ لتوّه من الوعر. لا يَعْرف من اللغات غيرَ العربيَّة، ولا دراسةً منتظمةً سوى التحصيل الابتدائيّ، ولا قراءاتٍ سوى ما كان يتيسّر له كمنتسبٍ إلى جماعة القوميِّين السوريِّين. كان محمد الماغوط يَكْتب مواجدَه بأسلوبٍ ارتضاه لنفسه من غير أن يَعْرف تمامًا ماذا يسمِّيه. أُعْجبت المجلّةُ إعجابًا كبيرًا بمقطوعاته فنشرتْ بعضَها، ثم جمَعَتْها له في كتابٍ دعاه هو **حزن في ضوء القمر**، ودعت هي قصائدَه قصائدَ نثر. ليس للمجلّة ـ وأعْني الآن، بشكل رئيسيّ، يوسف وأدونيس ـ من فَضْلٍ يُذْكر في شِعْر هذا الشاب الموهوب، سوى فضل التبنِّي والتشجيع وتيسير المنبر والتسميةِ أيضًا. وكم أَضْحك في سرّي كلّما سَمِعتُهم عندنا يهاجمون قصيدةَ النثر من بابِ أنَّها في نشأتها اختراقٌ غربيٌّ خبيثٌ للشعر العربيّ الأصيل بهدف تزييفه وتزييفِ التراث واختراقِ الأمّة هكذا من الداخل. أمّا قصيدة النثر بصيغتها المتطوِّرة التي لا تَفْتقر إلى وعيٍ لأصولها الغربيّة ـ إنَّما من غير أغراض خبيثة ـ فتُفتقد عند آخرِين من جماعة **شعر** وفي مقدِّمهم الشاعر أنسي الحاج.

لعلّ أبرز ما يُمْكن أن يُؤْخذ على أصحاب **شعر** ـ خاصةً بعد تحوُّلهم من تجمُّعٍ إلى جماعة ـ أنَّهم في غمرة تحمُّسهم لصيغهم الشعريَّة الجديدة، ولشدّة إلحاحهم على الحداثة الشعريَّة في مقابل الشعر التقليديّ الموروث، قد أُخذوا بأنفسهم إلى حدٍّ أنْ غاب عنهم ما عرفه عصرُ النهضة قبلهم من تجارب تحديثيَّةٍ بل ثوريَّةٍ لافتة. ذلك أنَّه لم يَكُنْ بين شعراء **شعر** واحدٌ يُمْكن أن يقال فيه إنَّه قرأ أدبَ ما قبله من عصر النهضة قراءةً حقيقيَّةً معمّقةً مسؤولة. إنَّ تشديد جماعة **شعر** في غير مناسبة على أنَّهم يَنْطلقون في تجاربهم من أرض محروقةٍ هو الذي جعلهم، أكثر من أيّ أمر آخر، يَبْدون لغير المثقّفين نهضويّاً دخلاءَ ومقتَلَعين ومُهَجَّنين وما إلى ذلك، لا لأنَّهم كانوا فعلاً كذلك.

ما الأسس النظريّة التي اعتمدتْها شعر في دعوتها إلى قصيدة النثر؟ وما أثر اعتماد هذه الدعوة على مرجعيَّة شعريَّة غربيَّة؟ وما هي المعايير التي استُخدمت في تقويم القصائد النثريَّة المرسلة إلى المجلة؟

لم تَقُمْ حركة مجلّة **شعر** على الدعوة إلى قصيدة النثر على حساب الصيغ الشعريَّة الأخرى بما فيها قصيدةُ الوزن. بل كانت قصيدة النثر واحدةً في جملة الصيغ الشعريَّة الأخرى التي اطمأنَّتْ حركتُهم إليها. أمّا الأساس النظريّ الأبرز الذي يُمْكنني أن أُوضح به دعوتَهم ذاتَ الثقافة الشعريَّة المستَحْدثة، فهو أنَّ اللُّغة بالنسبة إلى الشعر ليست ثوبًا يفصَّل ويُقَدُّ ويخاط على قدّ التجربة الشعريَّة في نفس الشاعر. الشعر ليس معنًى يُعبَّر عنه بكلام هو المبنى. التجربة الشعريَّة كلٌّ لا يتجزَّأ إلى ألفاظ ومضامين. كلُّ ما هو قابل للتجزئة إنَّما يخصّ عالَمَ النثر. تولَدُ القصيدة كُلاً متكاملاً شكلاً ومضمونًا كما يولَدُ الجنينُ، حاملاً في صلب تكوينه كلَّ ما به هو كائن. فكما أنَّ ما مِنْ جنينٍ يُمْكن أن يترجَمَ إلى غير ذاته ويبقى هو إيّاه ـ كأن يكون ذَكَرًا فينقل إلى أنثى أو بالعكس، أو أسمرَ فيحوَّل إلى أبيض أو أشقر أو أصفر، أو زيدًا فيترجَم إلى عمروٍ ـ كذلك لا يُمْكن للتجربة الشعريَّة أن تولَدَ في نَفْس الشاعر ثم أن يختار هو لها بعد ذلك هذه الصيغةَ أو هاتيك التي يترجمها إليها.

لذلك كان للقصيدة أن تأتي إيقاعيّةً أو غير إيقاعيّة، مقفّاةً أو بلا قافية، مفعّلةً أو بلا تفعيل، فُصحى أو عاميّةً، إلى غير ذلك ممّا نَعْهده في المخلوقات من تكاوين يتميَّز بها بعضُهم عن بعض ولا يُتَصَوَّر لها حصر. يُضاف إلى ذلك أنّ الإيقاع الذي التزمه الشعرُ العربيُّ على امتداد تاريخه ليس شيئًا يستقلّ به اللّفظُ على وجه الضرورة، كما دَرَجَ الاعتقاد. بل ثمّة إيقاعٌ أو إيقاعاتٌ للعواطف والمواجد والتصاوير والرؤى وغيرها مما لا يَجْري ضرورةً وحصرًا في أقنية السّمع. فقصيدةُ النثر، مثلاً، ليست قصيدةً منثورة؛ فالشعر لا يُنْثَر. بل هي قصيدةٌ إيقاعيّةٌ تُلتمس مواطنُ الإيقاع فيها خارج المناطق السمعيّة المألوفة.

مثلُ هذه القناعات النظريّة هو الذي يفسِّر محنةَ بعض شعراء المجلّة مع اللُّغة؛ تلك المحنة التي كثيرًا ما أساءَ فَهْمَها الخصومُ فحسبوها عندهم مؤامرةً مقصودةً على اللُّغة العربيّة. فالذي عناه يوسف الخال بجدار اللُّغة ـ وهو من أكثر رفاقه معاناةً لهذه المحنة ـ هو أنّه محتوم على الشاعر العربيّ أن يجد نفسَه دائمًا في موقف المترجِم. ذلك أنّ اللُّغة التي تولَدُ بها تجربتُه ليست لغةَ شعره، وأنّ لغة شعره ليست اللُّغة التي وُلِدَتْ فيها تجربتُه.

لماذا ارتبط المشروع الحداثويّ لجماعة شعر بالقصيدة على حساب النثر في رأيك؟ وهل كان مشروع الحداثة عندهم قائمًا في المستوى الأدبيّ وحسب؟

ذلك يعود قطعًا في اعتقادي إلى أنّ يوسف الخال، مؤسِّسَ المجلّة ورائدَ حركتها، كان شاعرًا وصاحبَ همّ شعريّ في الأساس. وليس بين الذين تحلّقوا حوله مَنْ لم يكن الشعرُ في رأس اهتماماته. إلاّ أنّ هذا لا يجب أن يغيِّبَ عن بالنا الإسهاماتِ الكبيرةَ لعدد من جماعة **شعر** في عالم النثر أيضًا، رغم أنّهم قاموا بها كأفراد لا كجماعة. لقد أَصْدر كلٌّ من الخال وأدونيس مجلّتَه الأدبيّة، وكان لكلٍّ منهما، خاصةً أدونيس، أعمالُه النثريّة التي لا تقلّ أهميّةً عن شعره. كما كان لعصام محفوظ ومحمد الماغوط تجاربُ ملحوظةٌ في عالم المسرحية والرواية. أما جبرا إبراهيم جبرا فأحد أبرز القصّاصين المحدثين، إضافةً إلى أصالته في ميدان النقد. وأمّا أنسي الحاج الصحفيّ المعلّق والناقد، فقد ابتدع أسلوبًا متميِّزًا ولافتًا في الكتابة العربيّة يَحْمل طابعَه الخاص. هذا بعضُ ما للجماعة من مآثر نثريّة، أَسُوقها لا على وجه الحصر بل على سبيل التمثيل.

شنّت مجلة الآداب **هجومًا عنيفًا على شعر، وقد كانت خلفيّة هذا الهجوم سياسيّة أكثر منها أدبيّة. فهل ترى أن دفاع شعر عن تجربتها اتّسم بالطابع الأدبيّ، أم أنّه انساق وراء الموقف السياسيّ بدوره؟ وكيف تقوّم تلك المعركة اليوم؟**

مَضَرَّةُ النظر إلى الأدب من خارج ذاته، ووزنِهِ بميزانٍ غيرِ مستمدٍّ من ذاته، أمرٌ لا أرى في تبيانه وإيضاحه أفضلَ ممّا حاوله طه حسين في كتابه **في الشعر الجاهلي**. أن تَرْبِط ربطًا عملانيّاً بين الأدب والعقيدة، أدينيّةً كانت أم سياسيّةً أم غيرَ ذلك، يعني إمّا أن تَحْكم على الأدب بالتبعية فلا يعود صادقًا، أو أن تتيحَ للعقيدة مجرَّد لسان أدبيّ فتوقِعَها في الخطابيّة والتمويه. ما جرى بين مجلّة الآداب وجماعة **شعر** من تراشقٍ اتّهاميّ لم يُفِدْ منه الأدبُ في شيء، ولا أفادت منه السياسةُ، بل كان سياسةً تَفْتقر إلى أدب وأدبًا أفسدتْه السياسة.

كيف ترى إلى موقف الكتّاب والشعراء إلى مجلة شعر وتجربتها؟ وما كانت خلفيّاتُ بقاءِ بعضهم ضمن تيّارها وابتعادِ البعض الآخر، وأحيانًا اتّخاذ بعض المبتعدين مواقفَ قاسيةً من المجلة؟

ليست حركة مجلّة **شعر** حزبًا أو ما يُشْبِه الحزب، بمعنى أن يكون لها دستور ونظام داخليّ معيَّن بحيث يميِّز بين المنتمي إليها وغيرِ المنْتمي أو المعارض. لقد كان أصحابُها أقربَ إلى رفاق طريقٍ منهم إلى حزب. وكما هو شأنُ رفاقِ الطريق، منهم مَنْ يضع نفسَه تلقائيّاً على رأس المسيرة كما فعل يوسف الخال ومن ثم أدونيس،

ومنهم مَنْ يُؤْثر هدءة المؤخّرة، ومنهم السالكُ بين بين. وكما هو أيضًا شأنُ رفاق الطريق، فإنَّ منهم مَنْ يَخْرج أو يَسْلك شعابًا آخر لأنَّ الطريق لم تَعُدْ طريقَه، ومنهم مَنْ ينضمّ جديدًا إلى الجماعة لأنَّ طريقهم قد أصبحتْ طريقه. ولا يَنْدر أن يدبَّ الخلافُ ويَرْتفع التصايحُ بين أفراد الجماعة أو بين فئة منهم، فلا يَلْبث أن يعود السلام، أو أن يَنْتهي الأمر ببعضهم إلى تجمُّع آخر لمسيرة منفصلة وإنْ في الطريق ذاتها. وعلى كلّ هذه التفصيلات أمثلةٌ حسيّةٌ حصلتْ لا أريد هنا أن أدخل في تفاصيلها.

من أبرز المنتفضين على **شعر** الشاعر خليل حاوي، وذلك بعد فترة وجيزة مِنْ نشرها له أُولى مجموعاته الشعريّة. ومع أنَّ الصحافة تناقلتْ كثيرًا هذا العداء مُوردةً أسبابَه المعلنة، خاصةً من قِبل خليل، إلاَّ أنَّ ما من واحد بين تلك الأسباب كان في حقيقة أمره شعريًا أو أدبيًا. فإنْ كان ثمّة من تجانسٍ شعريّ بين أيّ اثنين من جماعة **شعر**، فذاك التجانس هو قطعًا بين الخال والحاوي أكثر ممّا هو بين أيّ اثنين آخريْن. لقد كان أفرادُ جماعة **شعر** متبايني الثقافات والأذواق والمشارب والمواهب بحيث إنَّ العجب كان مِنْ تَجَمُّعهم لا من افتراقهم. فبينهم غيرُ المثقف؛ ومنهم المثقفُ عربيًا أو إسلاميًا مع إلمام يكاد لا يُذْكر بالفرنسيّة، كأدونيس في ذلك الحين؛ وبينهم ضعيفُ الثقافة الإسلاميّة والعربيّة وقويُّها فرنكوفونيًا ولبنانيًا بالمعنى الحصريّ، كشوقي أبي شقرا وأنسي الحاج؛ ومنهم الذي يَجْمع، إلى ثقافته العربيّة والإسلاميّة، إلمامًا واسعًا من خلال الإنكليزيّة بالتراث العالميّ وبالآداب الأنكلوساكسونيّة على وجه الخصوص مع خلفيّة قوميّةٍ مترسّبةٍ آتيةٍ من سابقِ انتماءٍ إلى الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ، كيوسف الخال وخليل حاوي.

إنّ خروج حاوي من **شعر** يوسف الخال، بغضّ النظر عن جميع ما ورد تبريرًا له، هو في الحقيقة خروجٌ من البَيْت الشعريّ الواحد الذي لم يَكُنْ بمستطاعه أن يُظَلِّلَ رأسيْن. وهذا بالطبع لا يَنْفي التبايناتِ الكبرى غيرَ الأدبيّة بين الشخصيَّتيْن.

قد يُسْتطاع النظرُ من الزاوية عينها إلى الجفوة بين شوقي وأنسي، أو بين يوسف وأدونيس على الرُّغم من أنَّ الأخير قد كَرَّسَ لعلاقته، خاصةً الجانب المتوتّر منها مع يوسف، عملاً كاملاً. أدونيس كان أَذْكى وأَعْقل من أنْ يَسْمح لعلاقته بيوسف أن تتحوّل إلى قطيعة. الوحيد الذي ظلّ على صلة ودّ وولاءٍ خالص بيوسف الخال من غير أيّ توتُّر حتى النهاية، ومن يوسف إلى سائر الرفاق، هو الشاعر فؤاد رفقة. أما أنا شخصيًا فعلاقتي بالمجلّة فترتْ منذ عددها الثاني لأسبابٍ أُوثر أن تبقى معي، في حين أنَّ المحبّة بيني وبين الخال استمرّت حتى ذهابه حاملاً معه حقنةَ الدم الأخيرة التي صَدَفَ أَنْ كانت من دمي.

خصّصتْ شعر بعضَ أعدادها المتأخّرة لقضايا قوميّة سياسيّة مثل الثورة الجزائريّة. فهل كان ذلك تراجعًا عن موقف، أم مراعاةً لمزاج سائد، أم نوعًا من الدفاع ضدّ بعض التهم الموجّهة إلى المجلّة، أم غير ذلك؟

لم تكن **شعر** مرائيةً عندما خصّت القضايا القوميّةَ، وبينها الثورةُ الجزائريّة، بجانبٍ من اهتمامها. فالذي يَجْدر ألاّ يغيبَ عن البال هو أنَّ العدد الأكبر من جماعة **شعر**، وعلى رأسهم المؤسِّس يوسف الخال، كانوا في السنوات المكوِّنة من أعمارهم وصولاً إلى ريعان الشباب ذوي تنشئة قوميّة طَبَعَتْها شخصيّةُ أنطون سعادة بطابع ثوريّ تحريريّ صِداميّ، خاصةً في المسألة الفلسطينيّة، ظلّ ماثلاً في نفوسهم حتى بعد تخلِّيهم عن الحزب. فهم، وكافةُ أفراد الجماعة من غير نشأتهم، دعاةُ مجتمعٍ مدنيٍّ رأوا في الثورة الجزائريّة بعضَ بشائره الواعدة في العالم العربيّ. أمّا أنّهم كانوا باستمرار متّهمين في عروبتهم، فلأنّهم بحكم خلفيّتهم القوميّة والمدنيّة كانوا يرونها كما كانت مطروحةً، غيرَ بريئةٍ من ملابسات دينيّة.

ما كان الفرق بين توقُّف شعر الأوّل وتوقُّفها الثاني؟ وهل ترى أن توقُّف المجلّة كان ضروريًا في الحالَيْن؟ وهل كان اتّخاذ القرار بإيقافها متّفقًا عليه بين أسْرتها؟

لا أَذْكر أنْ كانت للمجلّة أسرةٌ تتقاسم المسؤوليات التي على رأسها المسؤوليّة الماديّة. والذي أَذْكره، قياسًا على السنوات الأولى، أنّها كانت تُطْبع في مطبعة الخال قرب محطة الديك في رأس بيروت. وهي مطبعةٌ يَمْلكها ويديرها رفيق الخال، مع نوع من الاشتراك مع أخيه يوسف. فالجزء الأكبر من أعباء الطباعة كانت تتحمّله المطبعة على هامش أعمالها الأخرى التي كان يعتاش منها رفيق. ولم يَطُل العهدُ برفيق أن استقلّ بمطبعته عن المجلّة. أمّا المتبقّي من الأعباء الماليّة فكان يوسف يتحمّله، لا من جيبه الخاصّ الذي كان دائمًا يَشْكو من جوع، بل ممّا كان يَفْرضه حُكْمًا على عدد من أصدقائه الميسورين الذين كنتُ أَعْرفُ بعضَهم. أمّا التوقّف الأوّل للمجلّة فكان من غير شكّ بسببٍ من اختناقٍ ماديّ. ولا أَعْتقد أنّ هذا الاختناق نفسه كان بعيدًا عن التوقّف الثاني والنهائيّ - على أنّ الخال يعطي سببًا آخر لذلك هو الوقوف شعريًّا، من غير حيلة، أمام جدار اللُّغة الذي سبقت الإشارةُ إليه. إلاّ أنّ المرجّح عندي هو أنّ النضوب الماديّ قد رافقه أيضًا انحلالٌ للقوّة الرسوليّة الدافعة التي كانت وراء نشأة المجلّة في الأساس. فالذي كان يَجْمع بين أعضاء الأُسرة، في الأساس، كان الثورة الشعريّة القائمة على الرَّفض. وكانت المجلّة، بالنسبة إلى كلّ واحد منهم، المنبرَ المؤاتيَ لذلك. إلاّ أنّهم بعد أن تحقّقَ لهم الرَّفضُ، وأصبح لكلٍّ منهم منبرُه الخاصّ، لم يكن عندهم - مكانَ الرَّفض - البديلُ الشعريُّ الذي يَجْمع. فكأنّهم بعد أن حَقّقوا، أو ظَنّوا أنّهم حَقّقوا، الرفضَ، لم يجدوا البديلَ الشعريَّ الجامعَ الذي يستثير فيهم القوّةَ الرسوليّةَ الموحّدة. فسار كلٌّ في وجهته، تاركين ليوسف وحدَه أن يغنّي تباعُدَ الرفاق الذين تفرّقوا بعد أن كانوا في الأمس «عصبة،» كما تقول في ذلك واحدةٌ من أجمل قصائده على الإطلاق.

بصفتكَ أستاذًا للأدب العربيّ، كيف تقوّم جدار اللُّغة الذي أعْلن يوسف الخال عن عدم القدرة على تخطّيه؟ وكيف ترى استمرارَ النتاج الأدبيّ بهذه اللُّغة؟

الكلمة نوعان: الكلمة الحرف، وهي الكلمة التي نَسْتخدمها نطقًا وكتابةً بهدف الفهم والإفهام والتواصل. ولكن هناك الكلمة بمعنى النفس أو الروح، أو الكيان الإنسانيّ، أو الـ «Logos» كما يسمّيها اليونانيُّون القدماء، ومَثَّلُها بالعربيّة ما وَرَدَ في القرآن الكريم عن عيسى من أنّه روحُ الله وكلمته، أو ما نَفْهمه نحن بالذِّكْر الحكيم نفسه من أنّه كلام الله، الذي ليس كباقي الكلام. ذلك أنّه ليس تعبيرًا عن الحقّ كما هو شأن سائر الكلام الذي يتوخّى التعبيرَ عن الحقّ، بل هو الحقّ نفسه لا فصلَ فيه إعجازًا بين مبنًى ومعنًى ولا تمييز.

كثيرًا ما حسب بعضُهم الشعرَ من حيث طبيعتُه وطبيعةُ أدائه نوعًا من أنواع النبوّة، ليس بمعنى أنّ الشاعر نبيٌّ بالمصطلح الدينيّ التنزيليّ، بل بمعنى أنّ الشعر قائم على الرؤيا. والرؤيا شيء يُعْطى كما هو في ذاته وبالصورة التي رُئي فيها، دون أن يُنقَلَ إلى كلام آخر من غير ذاته أو يترجَم. فكون الشعر من طبيعة النبوّة هو كما يكون الثقابُ من طبيعة اللهب ذاته الذي تتفجّر به الشمسُ. لذلك كانت مشكلةُ الشعر الجوهريّة دائمًا وأبدًا قائمةً على اللُّغة، كأن يكون الشاعرُ مدعوّاً أبدًا إلى ابتداع لغته ابتداعًا.

يخيَّل إليّ أنّ شكوى الخال من جدار اللُّغة ليست في حقيقة أمرها طعنًا باللُّغة العربيّة، بل هي شكوى شاعر - والعربيّةُ هي ما هي - صعوبةَ بل استحالةَ ابتداع لغةٍ داخل اللُّغة. شكوى الخال هي من باب شكوى زميله خليل حاوي «غصّةَ الإفصاح» التي تتردّد في غير مكان من شعره. وهي أيضًا من باب اعتذار الشاعر العربيّ القديم عن تعذُّر التصريح:

قد كانَ ما كانَ ممّا لستُ أَذْكُرُهُ   فظُنَّ خيرًا ولا تَسْأَلْ عن الخَبَرِ

إلاّ أنّ غصّةَ حاوي، وجدارَ الخال، واعتذارَ الشاعر العربيّ القديم، لا تَحُول قطعًا، ولم تَحُلْ عند هؤلاء، دون الاستمرار في الإبداع الشعريّ بالعربيّة القائمة. ذاك ما فعله الخال نفسُه على الرُّغم ممّا زَعَمَ أنّه الجدار. قَرَأَ عليّ في ليلة من أُخْريات حياته، وعلى امتداد ساعة وبعضِ الساعة، عملاً شعريًّا جديدًا لم يَكُنْ بعدُ قد اكتمل،

بل كان على وشك الاكتمال، سمّاه **الإنجيل الخامس**. كان العمل لا من أجمل ما كتبه الخال حتى ذلك الحين فقط، بل مِنْ أجمل ما أنتجته الحركةُ الشعريّةُ الحديثةُ على الإطلاق. قال لي وهو يرى القبولَ على وجهي: «أَتَكْتبُ له المقدّمةَ عندما يَكْتمل؟» فتعهَّدتُ. إلاَّ أنَّ مَرَضَ يوسف اضطره إلى التنقُّل بين لبنان وباريس. وعندما ارتحل بَحَثْنا عبثًا عن **الإنجيل الخامس** بين مخلَّفاته وفي كلِّ مكان. وهو الآن مايزال علامةَ استفهامٍ كبرى غريبةً وموجعةً جداً.

كان لـ شعر أثرها الكبير في الشعر الحديث، فهل أنتَ راضٍ بشكل عام عن هذا الأثر اليوم؟ وهل تَعْتبر المشهدَ الشعريَّ المعاصر أمينًا لتجربتها؟

بين مسالك التأثير التي سلكتْها مجلّةُ **شعر** إلى الآخرين ثلاثةٌ رئيسيَّة: أوّلُها تيسيرُ قدرٍ غيرِ قليلٍ من قِمَمِ الشعر العالميّ، والحديثِ منه بصورةٍ خاصّةٍ، للقارئ العربيّ، وذلك من خلال ترجمات جادّة، وفي غالبها جيِّدة أيضًا. أمّا الثاني فهو التشديد على تحرير الشاعر في عمله من كل قيدٍ أو حدٍّ أو التزامٍ على الإطلاق خارجَ ما تَقْتضيه طبيعةُ التجربة الشعريّة ذاتها. وأمّا الثالث فالنظر إلى العمل الشعريّ على أنّه عملٌ كيانيٌّ يرقى عند صاحبه إلى مستوى الوجود نفسه. فهو ليس مجرَّد كلامٍ جميلٍ يَخْتار الشاعرُ أن يَسْكب فيه، على قدرِ ما أُوتي من مهارة، ما اتّفق له من طارئات المشاعر والمواقف والأغراض.

إلاَّ أنَّ مجلّة **شعر** في أغراضها الكبرى هذه، كما في غيرها ممّا هو أقلُّ أهميةً، حاولتْ إيهامَ نفسها، كما عمدتْ إلى إيهام الآخرين، أنَّها رائدةٌ كلَّ الرِّيادة في كل ذلك، وأنَّها إنَّما تَنْطلق في تحرُّكها من «أرض محروقة» كما جرى كلامُها غيرَ مرّة.

هذا الموقف المترفّع والعازل للحركة عن كلِّ ما كان من قبل ـ على ما يَنْطوي عليه واقعًا من باطل ـ قد قَلَّلَ الثقةَ بها عند مَنْ كانت لهم معرفةٌ دقيقةٌ وعميقةٌ وواعيةٌ بإرثِ النهضة وصولاً إلى المهجريِّين. أما حسيرو المعرفة هذه من أتباع الحركة والمتأثرين بها فقد حسبوا حركةَ **شعر**، التي ادّعت طلاقًا مع الماضي، إرثَهم الشعريَّ الوحيد. ولأنَّهم لم يَفْهموا الأبعادَ الحقَّةَ وراء ظاهرة التحرُّر الشعريّ البالغة الدقّة، فقد استسهلوها ودخلوها أفواجًا من غير أن تكون قد ألجأتهم إليها أيُّ ضرورة رؤيويّة قاهرة أو أيُّ إحساس «بغصّةِ إفصاح» أو «بجدار» نُطْقيّ. وهكذا راحوا، في غياب الرؤيا، يقلِّدون سابقيهم الذين وفَّروا لهم النماذجَ، ويَعْلكون تجاربَ هؤلاء السابقين ورؤاهم، عِوَضَ أن يكونوا **هُم** التحوُّلَ الجديدَ لتلك الرؤى في عمليّة إبداعيّة متجدِّدة. فكان أنَّ حركة **شعر**، التي شاءت أن تكون ثورةً على التقليد، قد أصبحتْ من حيث لم تَقْصدْ باعثًا عليه.

أنتَ لا تستطيع أن يكون لك فعلٌ في مستقبلِ أجيالك الشعريّة والأدبيّة ما لم تَكُنْ أنتَ في حاضرِكَ فاعلاً ومدركًا إذ تَفْعل أنَّك المستقبلُ الذي تطوَّر إليه وفَعلَ فيه ماضيك، قريبًا كان هذا الماضي أو بعيدًا. وإلاَّ كان تاريخُ أدبِكَ، كما هو واقعُ الحال، وفيه الذين توارثوا حركةَ **شعر**، تاريخًا تراكمياً لا ربطَ فيه بين جيل وآخر، وليس تاريخًا انبثاقيًا ترابطيًا بحيث تَسْتطيع من موقعِكَ أن ترى تدفُّقَ المياه في النهر الواحد تواصلاً حتى الينابيع، وإنْ لم تَكُنْ هذه المياهُ حيث أنتَ واقفٌ هي نفسها الجارية قبلها على الإطلاق.

بيروت

نديم نعيمه

أستاذ الأدب العربيّ والفكر الإسلاميّ في الجامعة الأميركيّة في بيروت
له عدّة أبحاث ومؤلفات بالعربيّة والإنكليزيّة. آخرها: **الحداثة والتراث**

ملاحظات تمهيديّة حول مجلّة «شعر»

محمد علي شمس الدين

إنّ صدور مجلّة جديدة يفْترض وجودَ محطةٍ فكريّةٍ أو إبداعيّةٍ جديدة في صيرورة الثقافة. وذلك ما حصل بالفعل من خلال صدور مجلتيْ الآداب و**شعر** اللبنانيَّتين، وسبقت الأولى الثانيةَ في الصدور بحوالى خمس سنوات. وحين نبدأ الكلام على مجلّة **شعر** بمقارنتها بـ الآداب، فلأنّ المجلتيْن تقاسمتا جناحَيْ طائر الحداثة الشعريّة العربيّة خلال مرحلة زمنيّة متقاربة. وفي حين أنّ الآداب ماتزال في طور الصدور والتطوُّر على الرُّغم من معاناتها الماليّة (وهي معاناة حقيقيّة)، فإنّها لم تختمْ بعدُ تاريخَها الإبداعيّ. أمّا مجلّة **شعر** فقد توقفتْ منذ مدّة طويلة عن الصدور، وهو ما يَسْمح لنا بالنظر إليها كتجربة إبداعيّةٍ وتجديديّةٍ موضوعيّةٍ في إطار زمانيّ محدَّد، ومن خلال موادَّ إبداعيّةٍ محدَّدة.

صدر من مجلة **شعر** أربعة وأربعون عددًا موزَّعةً على إحدى عشرة سنة بدءًا من شتاء ١٩٥٧. وقد أوضحتْ خطَّها الفكريّ ببيان أو مقدمة أوليّة، في عددها الأول، حيث جاء أنّ «**شعر** مجلّة أدبيّة شهريّة، رئيس تحريرها يوسف الخال. اختيارُ المواد لا يَخْضع لأيّ مذهب فنيّ يَنْتمي إليه القائمون على تحرير المجلّة، فالمقياس الوحيد ارتفاعُ الأثر الأدبيّ إلى مستوى فنيّ لائق.» وقد صدَرتْ عددَها الأول بمقالة في الشعر لأريشبالد مكلش، جاء فيها «الشعرُ وحدَه يستطيع السماحَ للإنسان الفرد، كإنسان، بالدخول مباشرةً إلى اختبار الحياة الفرديّ الحيّ. إنّ صلب الأزمة المتغيّرة الدائم عندنا إنّما هو مشكلة الكائن الفرد كإنسان... فليس على أولئك الذين يمارسون فنّ الشعر، في زمن كزمننا، كتابةُ الشعر السياسيّ أو محاولةُ حلّ مشاكل عصرهم بقصائدهم، بل عليهم ممارسةُ فنّهم لأجل أغراض فنّهم، وبمستلزمات فنّهم...» وهذه المقدّمة كافيةٌ للدلالة على موقع المجلّة الإيديولوجيّ وفهمها للفنّ عامةً، والشعر خاصةً. فالإنسان لديها فرد، والفنّ متعةٌ ذاتيّةٌ تُطلَبُ لذاتها، وتكتفي بحدودها المقفلة الخاصّة بها، ومن العبث أن تحاول حلّ مشاكل العصر. ولذلك لا بدّ من أن نسجّل أنّ التيار الأساسيّ لشعر مجلة **شعر**، سواء كان عربيًا أو مترجمًا، هو تيّار ليبراليّ، ذكيّ، يعتبر أنّ «الذات» الخلاّقة هي أساسُ العالم ومن ثمَّ مصدرُ الإشعاع والإبداع. وكان هناك تيارٌ مقابلٌ فكريّ سياسيّ أدبيّ، يَعْتبر الذاتَ حلقةً اجتماعيّةً تاريخيَّةً محدَّدةً بأسبابها وظروفها الموضوعيّة، ويَعْتبر أيّ نتاج فنيّ ظاهرةً اجتماعيّةً، ملتزمةً حكمًا بُمجتمعها وظروفه. ويُمْكن ردُّ هذا التيار الأخير إمّا إلى الوجوديّة أو إلى الواقعيّة: وهو تيار الأدب الملتزم، وأبرزُ ممثليه مجلّة الآداب. وعليه فإنّ قضيّة الخلاف بين **شعر** والآداب إنّما هي قضيّة فكريّة سياسيّة.

وقد امتازت مجلّة **شعر** بالميّزات التالية: ١ ـ التركيز على خط إبداعيّ ونقديّ، ليبراليّ، يستند إلى الثقافة الغربيّة وما يُترجم منها إلى العربيّة، كأساس. ومن ذلك مقولاتٌ نقديّةٌ كثيرة حول حريّة الإبداع وفرديّته، وتقنيّاتٌ تعبيريّةٌ حديثة ذاتُ أصل غربيّ كقصيدة النثر. ٢ ـ كان خط **شعر** الإبداعي النقديّ واعيا لذاته، ولم يكن مرتجلاً، أيْ أنّه كان ممنهجًا ومدروسًا بدقّة. ٣ ـ أخذتْ أساليبُ الكتابة العربيّة التراثيَّةُ، المستعادة أو الحديثة، حيّزًا غيرَ مدروس في المجلّة، وأطلّت متباعدةً وانتقائيّةً.

عاش تيار مجلّة **شعر** في ما يُشْبه العزلةَ العربيّة. وقد بدأتْ هذه العزلةُ تَنْكسر بالتدريج بعد توقُّف المجلّة، وذلك تمشّيا مع نهوض قصيدة النثر. ثم انحسرتْ موجتُها مع انحسار موجة هذه القصيدة

بيروت

محمد علي شمس الدين

أدونيس و«شعر»

محمد جمال باروت

البدايات: الطريقة الصوفيّة الجنبلانيّة

يعود ظهور أدونيس الشابّ لأوّل مرّة إلى القصائد التي نَشَرها في أواخر الأربعينيّات في مجلة **القيثارة** التي كان يصدرُها الشاعرُ السوريُّ كمال فوزي الشرابي في مدينة اللاذقيّة. وقد استُقْبِلتْ هذه القصائدُ يومئذ في بعض الأوساط الشعريّة التحديثيّة المحليّة بوصفها قصائدَ «موغلةً في الرمزيّة.»[1] غير أنّ الحساسيّةَ الرمزيّةَ في قصائد أدونيس الشابّ لم تكن وليدةَ ما شاع في الحقل الثقافيّ العربيّ التحديثيّ في الأربعينيّات، بقَدْرِ ما كانت مستمدّةً عفويّاً من جذوره النبويّة الأولى في الطريقة الصوفيّة الجنبلانيّة (النصيريّة أو العَلَويّة) التي يلتقي فهمُها التأويليُّ للرمز المقدّس في بعض وجوهه مع المفهوم الرمزيّ للرمز الديناميكيّ. فقد نشأ أدونيس في بيتٍ ملائكيّ صوفيّ على تلك الطريقة، التي تبلورتْ كطريقة شيعيّة مستقلّة عن المجال الشيعيّ العامّ المعارض لسلطة الخلافة السُّنّيّة المركزيّة في القرن الرابع الهجريّ/العاشر الميلادي، وشَكّلتْ نوعًا من طريقة هرطقيّةٍ خاصّةٍ تتخطّى تفسيرَ ظاهر النصّ القرآنيّ إلى تأويله باطنيّاً في ضوء منهج عرفانيّ يستمدّ جذورَه من الأفلوطينيّة المحدثة. كانت نظرية هذه الطريقة في المعرفة الإلهيّة تتخطّى نظريتَي الاتّحاد والحلول الصوفيّتيْن معًا، وتتبنّى نظرية التجلّي التي تتلخّص في أنّ العلاقة ما بين المعنى (اللّه) والصورة (المرئيّة البشريّة التي يَظْهر فيها) هي علاقةٌ لا تكون فيها هذه الأخيرة مساويةً للاول وإنّما هي دليلٌ لمعرفته ومكانٌ لتجلّيه. وقد شكّلتْ هذه الطريقةُ موضوعَ رسالة أدونيس الشاب التي كتبها عام ١٩٥٤ للتخرُّج من الجامعة السوريّة، وجَعَلَ عنوانَها «نظرية 'الهو هو' بين حسين بن منصور الحلاّج والمكزون السنجاري.»[2] وإذا كان الحلاّج الذي مات في القرن الرابع الهجريّ معروفًا على نطاقٍ واسع في تاريخ التصوُّف العامّ، فإنّ المكزون السنجاري الذي مات في القرن السابع الهجريّ/الثالث عشر الميلاديّ كان أقلَّ شهرةً منه، إلاّ أنّه كان من مراجع الطريقة الجنبلانيّة وأعمدتها وأُمرائها، ومن صلبه تَنْحدر شجرةُ نَسَبِ أدونيس نفسه بغضّ النظر عن أسطورة هذا النسب أو فعليّته ـ وهو في منظورنا نَسَبٌ روحيّ.

مع الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ

ربما عبّر انتماءُ أدونيس المبكّر إلى الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ الذي أَسّسه أنطون سعادة عام ١٩٣٣ عن تطلُّع أناه الڤولتيريّة إلى تعويض الوضعيّة الأقلويّة المهمَّشة للمجموعة الثقافيّة التي تَنْحدر منها، وإلى الاندماج الاجتماعيّ الأشمل ببقيّة المجموعات الثقافيّة على أساسٍ قوميٍّ علمانيٍّ حديث. فلقد كان هذا الحزبُ أقربَ إلى أخويّة قوميّة نُخبويّة إنتلجنسويّة، منه إلى حزبٍ سياسيٍّ تقليديّ. وكان كتاب **الصراع الفكريّ في الأدب السوريّ** لمؤسِّسه سعادة صاحبَ التأثير الأوّل والأكبر في أدونيس الشابّ.[3] وإذا صحّ أنّ سعادة لم يَكُنْ هو الذي أَطْلق على أدونيس هذا اللّقبَ، فإنّ تسمِّي أدونيس به كان متّسقًا بشكلٍ تامّ مع خياره القوميّ الاجتماعيّ. ولعلّ تعلُّق أدونيس المبكّر بسعادة هو ما يفسِّر استعادتَه الأسطوريّةَ الكاريزميّةَ

١ ـ أدونيس، **ها انت أيُها الوقت ـ سيرة شعريّة ثقافيّة** (بيروت: دار الاداب، ١٩٩٣)، ص ٩٥.

٢ ـ أدونيس، «نظرية 'الهو هو' بين حسين بن منصور الحلاّج والمكزون السنجاري،» مجلة **أفاق** (بيروت)، العدد الثاني، خريف ١٩٥٨. وحول حضور هذه النظريّة في أعمال أدونيس اللاحقة من دون تحديدها بطريقةٍ صوفيّةٍ معيّنة، انظرْ: أدونيس، **الصوفيّة والسورياليّة** (بيروت: دار الساقي، ط ١، ١٩٩٢)، ص ١٤٦ ـ ١٥٤.

٣ ـ حول تحليل هذا الكتاب وأثره في أدونيس خصوصًا ومجلة **شعر** عمومًا، انظرْ: محمد جمال باروت، **الحداثة الأولى** (الشارقة: اتّحاد أدباء وكتّاب الإمارات، ١٩٩١)، ص ١٢٠ ـ ١٢٥؛ ومحمد جمال باروت، «سعادة وحركة الشعر الحديث،» ندوة سعادة، الشوير، لبنان ١٩٩٩. وقارنْ مع أدونيس، **ها أنت أيُها الوقت**، مصدر سَبَقَ ذكرُه، ص ١٠٧.

له في قصيدته «قالت الأرض»[1] (كتبها عامَيْ ١٩٤٩ ـ ١٩٥٠ ونشرها في مجموعة مستقلّة عام ١٩٥٤)، التي كانت في رثاء سعادة الذي أُعدم في عام ١٩٤٩ في محكمة صوريّة في بيروت. ونَلْمح في هذه القصيدة معالَم تموزيّةٍ (أو انبعاثيّة) أدونيس الأولى التي ستتكامل مع تشكُّل القصيدة التموزيّة (الانبعاثيّة) في الشعر العربيّ الحديث.

كان جبرا إبراهيم جبرا أولَ مَنْ أَطْلق في دراسة له في مجلة **شعر** عام ١٩٥٨ مصطلحَ «الشعراء التموزيّين» على كلٍّ من أدونيس ويوسف الخال وبدر شاكر السيّاب وخليل حاوي وجبرا إبراهيم جبرا. ثم أصْدر أسعد رزّوق كتابه **الأسطورة في الشعر المعاصر** (١٩٥٩) الذي حلَّل فيه إنتاجَ هؤلاء الشعراء، ورأى أنّهم يشتركون في تصوير الحاضر «أرضًا خرابًا» ماتت فيها القيمُ الإنسانيّة ومعالمُ الحضارة، ثم يلوِّحون بقيم جديدة، ويرون أنّ بلوغ العالم الجديد الذي يتوقون إليه لا يكون إلاّ بالموت الذي يَعْقبه البعثُ والخصبُ، أيْ بعثُ الإله أدونيس ـ تموز.[2] وإذا كانت قصيدة «الأرض اليباب» لأليوت المصدرَ الأساسيَّ في تموزيّة السيّاب وفي قصيدته التموزيّة «أنشودة المطر» (١٩٥٤)، فإنّ تموزيّة أدونيس تعود إلى تأثُّره بكتاب سعادة **الصراع الفكريّ في الأدب السوريّ** الذي دعا فيه الشعراءَ السوريّين (القوميّين) إلى إيجاد موصل «الاستمرار الفلسفيّ بين القديم السوريّ والجديد السوريّ القوميّ الاجتماعيّ.»[3] من هنا رأى أدونيس في عام ١٩٥٧ أنّه «ليس بين قصيدتي وقصيدة خليل حاوي أيُّ التقاء، وذلك أنّ القصيدتَيْن تَنْبعان من مصادر واحدة أَطْلقها في بلادنا عقائديّاً أنطون سعادة، وحقَّقها من ناحية استخدام الشعر شعراءُ في الغرب قبل خليل حاوي وقبلي، فليست مجهولةً دعوةُ أنطون سعادة شعراءَ بلاده للعودة إلى أساطيرهم واستخدامها في نتاجهم، وذلك في كتابه **الصراع الفكريّ في الأدب السوريّ**.»[4] بل يقول في مقدّمة قصيدة «أرواد يا أميرة الوهم»: «أَعْتمد في أسلوب هذه القصيدة كما اعتمدتُ في قصيدة 'وحده اليأس' على الأسلوب الشعريّ القديم في فينيقيا وما بين النهرين... أمل، في استخدام هذا الأسلوب من التعبير الشعريّ، أن أضع مع زملائي الشعراء الآخرين حَجَرةً صغيرةً في الجسر الذي يَصِلنا بجذورنا وبحاضرنا...»[5] ولا يدع أدونيس أدنى مجالٍ للشكّ في أنّه يَسْتلهم في هاتَيْن القصيدتَيْن دعوةَ سعادة إلى «ربط قضايا سورية القديمة بقضاياها الجديدة،»[6] بل إنّه يستعيد أسطورةَ قتال البعل للتنين وملحمةَ البعل وعناة بشكل مقاربٍ بل ومطابقٍ أحيانًا لكيفيّة إيراد سعادة لهما في كتابه. غير أنّ هاتَيْن القصيدتَيْن «أرواد يا أميرة الوهم»[7] (نشرها لاحقًا تحت عنوان «مرثية القرن الأوّل») و«وحده اليأس»[8] (ونشرها لاحقًا تحت عنوان «البعث والرماد») لا تستمدّان أهميّتهما من تعزيز الحساسيّة التموزيّة (الانبعاثيّة) في الشعر العربيّ الحديث وحسب، بل أيضًا من تمثيلهما المُكْتمل لـ «القصيدة

١ ـ أدونيس، **قالت الأرض** (دمشق: المطبعة الهاشميّة، آذار ١٩٥٤، تقديم سعيد تقيّ الدين).
٢ ـ أسعد رزّوق، **الأسطورة في الشعر المعاصر** (بيروت: منشورات آفاق، ١٩٥٩). قارنْ مع جبرا إبراهيم جبرا، **شعر** ٨/٧، صيف ١٩٥٨، ص ٥٧.
٣ ـ أنطون سعادة، **الصراع الفكريّ في الأدب السوريّ** (بيروت: منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ، ١٩٧٨)، ص ٦٢.
٤ ـ أدونيس، **شعر**، أيلول ١٩٥٧، وقد أورده مروان فارس في **مقالات في المنهج** (بيروت: منشورات فكر، ١٩٨٠)، ص ١٤٠ ـ ١٤١.
٥ ـ أدونيس، **شعر**، عدد ١٠، ربيع ١٩٥٩، ص ٧ ـ ٨.
٦ ـ سعادة، **الصراع الفكريّ في الأدب السوريّ**، مصدر سَبَقَ ذكره، ص ٦٢.
٧ ـ أدونيس، «مرثية القرن الأول،» **الأعمال الشعريّة** (دمشق: دار المدى، ١٩٩٦، ج ٣)، ص ٢٧ ـ ٣٦.
٨ ـ أدونيس، «البعث والرماد،» المصدر السابق، ج ٢، ص ٦٥ ـ ٨٤.

الطويلة» (الرؤيويّة أو الإشراقيّة). ومنْ خَلْطِهما ما بين إيقاعات الشعر الحرّ وقصيدة النثر. وبهذا المعنى شكلتْ هاتان القصيدتان ـ النصّان حلقةً مبكّرةً في التمهيد لقصيدة النثر بوصفها نوعًا شعرياً مستقلاً عن الأنواع الشعريّة النثريّة الأخرى التي سبقَتْها، وكشفتا مزايا أدونيس التأسيسيّة المبكّرة في التجديد الإيقاعي العربيّ وتخطّي أشكاله السائدة يومئذ.

ليس مفارقةً تبعًا لذلك أن يُعْرف أدونيس في الوسط الثقافيّ في الخمسينيّات بوصفه «شاعرًا قوميّاً»، إذ كان محورُ استقبال قصيدة «قالت الأرض» إيديولوجيّاً ـ سياسيّاً لا شعريّاً. غير أنّ هذا الاشتهار سيقود تلقائيّاً إلى تهميش موقع أدونيس في خريطة التجديد الشعريّ المتشكّلة يومئذ حول الشعر الحرّ ورهاناته المفتوحة، والتي كانت محكومةً في الخمسينيّات باستقطابٍ إيديولوجيٍّ سياسيٍّ حادّ ما بين القوميّين العرب الملتفّين حول مجلة الآداب والماركسيّين الملتفّين حول مجلة **الثقافة الوطنيّة** والقوميّين السوريّين الذين لم تكُنْ لهم مجلةٌ أدبيّةٌ خاصةٌ بهم يومئذ. كانت مجلة الآداب التي تحوّلتْ إلى منبر لتلك الطريقة. وطرَحَت النزاعاتِ الأولى حول ريادتها، قد نَشَرَتْ لأدونيس عام ١٩٥٤ قصيدةَ «الفراغ»[١] التي مثّلتْ علامةً نسبيّةً في تطوُّره الشعريّ، وانطوَتْ على بعض التجديد في شكل الشعر الحرّ. غير أنّه لم يحظَ في المقالة التي كتبها الناقدُ القوميُّ العربيُّ البارز شاكر مصطفى عن «الشعر والشعراء في سوريّة» في العدد الشهير الذي خصّصته مجلةُ الآداب في عام ١٩٥٥ للشعر العربيّ المعاصر إلاّ بإشارةٍ هامشيّةٍ مشفوعةٍ بإبراز انتمائه إلى الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ.[٢] وكان هذا الحزب محكومًا في الخمسينيّات بقيادة توتاليتاريّة ورّطتْه في مآزق سياسيّة قاتلة، وأدْخلتْه في ما يُمْكننا تسميَتُه بمرحلة «المحنة الكبرى» التي تعرّض فيها لتحطيم تنظيميّ وسياسيّ متكامل في سورية. وقد نال أدونيس الشابُّ القوميُّ الحيويُّ حصّةً قاسيةً من هذه المحنة، تمثّلتْ بسجنه إبّان تأديته الخدمةَ الإلزاميّةَ في الجيش السوريّ، وكَتَبَ تحت وطأتها بعضَ القصائد مثل «مجنون بين الموتى»[٣] (١٩٥٦). وقد أرْغمته هذه المحنة على الفرار من سورية إلى بيروت في أواخر تشرين الأول/أكتوبر ١٩٥٦،[٤] أيْ في اليوم الذي كان مقرّرًا فيه للحزب أن يتصدَّر ما سُمّي في سورية بـ «المؤامرة الأميركيّة» التي تزامنتْ ساعةُ صفرها مع العدوان الثلاثيّ على مصر. ولربما نَلْمح بعضَ ظلال هذه المرحلة في قصيدة «الصقر.»[٥] وفي بيروت، حيث أُرغم أدونيس الشاعرُ على الانعزال في المحيط الحزبيّ الضيّق والمطوِّق، التقى بالشاعر اللبنانيّ يوسف الخال الذي لفتتْ قصيدةُ «الفراغ» اهتمامَه. ونَقَلَ هذا اللّقاءُ حياةَ أدونيس الشاعر من ضفّة إلى أخرى،[٦] إذ سيكون تأسيسُ مجلة **شعر** التي ستّلْعب دورًا حاسمًا في تطوُّر حركة الشعر العربيّ الحديث برمّتها إحدى أهمّ ثمراته.

مع مجلة شعر

شكّلتْ مجلة **شعر** مدخلَ فاعليّة أدونيس النظريّة ـ الشعريّة في تطوُّر حركة الشعر الحديث. ولقد أسْهم في تكوين هذه المجلّة وتوجيهها بقَدْر ما أسْهمتْ هي في تكوينه، إذ وضعتْه منذ عددها الأول في مطلع عامَ

١ ـ أدونيس، «الفراغ،» المصدر السابق، ج ٢، ص ١٣ ـ ٢١.

٢ ـ شاكر مصطفى، «الشعر والشعراء في سورية،» مجلة الآداب، عدد ١، كانون **الثاني** ١٩٥٥، ص ١٢٤.

٣ ـ أدونيس، **الأعمال الشعريّة**، ج ٢، مصدر سبق ذكره، ص ٣٥ ـ ٤٨.

٤ ـ أدونيس، **ها أنت أيُّها الوقت**، مصدر سبق ذكره، ص ٣٠.

٥ ـ أدونيس، «الصقر،» **الأعمال الشعريّة**، ج ٢، مصدر سبق ذكره، ص ٨٥ ـ ١٣٢.

٦ ـ أدونيس، **ها أنت أيُّها الوقت**، مصدر سبق ذكره، ص ٣٦.

١٩٥٧ في صُلْب حركة الشعر الحديث الناهضة بوصفه «طاقةً شعريَّة كبيرة» ستَجْعَل منه لا عنوانًا لجيله من الشعراء العرب فحسب بل سترْفعه إلى مستوى عالميّ في دنيا الشعر.[١] وكان نَشْرُ مجموعته **قصائد أولى** (١٩٥٧)، التي يؤرِّخ بها أدونيس أُولى مجموعاته، فاتحةَ إصدارات **شعر** الشعريَّة. ويكاد جزءٌ أساسيّ من فاعليَّة هذه المجلة في تطوُّر الشعر الحديث أن يكون جزءًا من فاعليَّة أدونيس القطبيَّة فيها، واضطلاعِهِ بدور منظِّرها الأساسيّ. ولعلّ إضاءةَ الحيثيَّات التي تشكَّلت المجلةُ في إطارها تُوضِح إلى حدٍّ كبيرٍ دورَ أدونيس في تأسيسها واستمرارها. وتستمدّ هذه الإضاءةُ أهميَّتَها في منظور التاريخ الأدبيّ إذ عرفنا أنَّ هذه الحيثيَّات لمّا تزال حتى اليوم محاطةً بالغموض أو بنوعٍ من الصمت، مع أنّه بات من المستحيل كتابةُ تاريخ الشعر العربيّ الحديث بمعزلٍ عن فاعليَّة مجلة **شعر** وإشكاليَّاتها.

أ ـ المجلة بين الحزبيَّة والاستقلال. تبدأ حكايةُ المجلة مع عودة الشاعر اللبنانيّ يوسف الخال من نيويورك إلى بيروت في عام ١٩٥٦، وقيامِهِ باتِّصالاتٍ تَسْتهدف إصدار مجلةٍ شعريَّةٍ تعيد تأسيسَ حركة الشعر الحرّ على أساس مفهوم الخال للشعر الحديث، وتقوم بـ «لَبْرلة» الحقل الثقافيّ ـ الشعريّ الحديث الذي تَحْكمه الإيديولوجيَّاتُ المتصارعةُ، وتضطلع في الشعر العربيّ الحديث بما اضطلعت به مجلة **Poetry** التي كان يوجِّهها إزرا پاوند في الشعر الأميركيّ. كان الخال، الذي عُرف بديوانه الشعريّ الأول **أغاني الحريَّة** (١٩٤٢)، عضوًا سابقًا في الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ، وَطَرَده سعادة منه في عام ١٩٤٨ بسبب نظراته الليبراليَّة الشخصانيَّة والوجوديَّة.[٢] إلاّ أنّه وجد أنَّ الإمكانيَّة الفعليَّة لمشروعه إنَّما تَكْمن في المحيط الانتلجنسويّ الحيويّ للحزب الذي كان يشاركه الموقفَ من القوميَّة العربيَّة والماركسيَّة. ومثلَ سائر الذين تربَّوا في هذا المحيط يومئذٍ، لم يكن الخال معاديًا لفكرة العروبة نفسها بل كان معاديًا للقوميَّة العربيَّة. غير أنَّ حدّة الاستقطاب ما بين القوميِّين السوريِّين والقوميِّين العرب جعلت الحزبَ كلَّه يبدو وكأنَّه ضدّ الانتماء العربيّ نفسه، لا ضدّ حركة القوميَّة العربيَّة. وكان هذا المحيط متماسِسًا في إطار «عمْدة الثقافة والفنون الجميلة» التي مَثَّلت المكتبَ الثقافيَّ المختصَّ في الحزب. كان الدكتور سامي الخوري عميدًا، والشاعرُ اللُّبنانيّ هنري حاماتي ناموسَه (سكرتيره)، والشاعرُ أدونيس وكيلَه.[٣] وبحُكْم تواري الخوري بسبب صدور حُكْم عليه بالإعدام، كان أدونيس الشابُّ الذي وَصَلَ للتوّ إلى بيروت هو وَجْهُ العمدة. ولعلّ أدونيس قد استَصْدر في ضوء لقائه الأول مع الخال «من العميد الخوري قرارًا بإعادة تشكيل الندوة الثقافيَّة في الحزب، وفَتْحِها أمام أعضاء سابقين في الحزب أو من خارجه.»[٤] فقد كان الخوري، المرتابُ بسياسة القيادة المسيطرة للحزب، والتي سيقف لاحقًا ضدَّها، قد رأى يومئذ على الأرجح لَمَّ شَمْلِ الحزب ومحيطه. وبهذا الشكل عاد الخال إلى المحيط الانتلجنسويّ للحزب، وإنْ لم يَعُدْ إلى عضويَّته. ولقد تكوَّن هذا المحيطُ أساسًا بواسطة الحزب وأفكاره، إلاَّ أنَّ كل شيء فيه كان يشير إلى انفتاحه على إشكاليَّاتٍ لم يتوقَّعها مسبقًا ولم تكن إجاباتُه عنه متَّسقة.

نضجتْ فكرةُ المجلة ـ الحركة التي شكَّلتْ حلمَ الخال ومعنى حياته كلَّها في إطار «الندوة،» أيْ بشكلٍ ما في إطار الحزب القوميّ، وافتُرِضَ بها أن تؤمِّن مكانًا للشعراء «القوميِّين» يقابلُ منبرَ القوميِّين العرب في الآداب ومنبرَ الماركسيِّين في **الثقافة الوطنيَّة**. وكان

١ ـ **شعر**، عدد ١، ١٩٥٧، ص ١٠٩.

٢ ـ أنطون سعادة، **النظام الجديد**، الحلقة الخامسة عشرة (بيروت: سلسلة الأبحاث القوميَّة الاجتماعيَّة، شباط ١٩٥١)، ص ٨٨ ـ ٨٩. ويحدِّدها سعادة بنظرات بردياييف وكيركيغارد. قارنْ مع عادل ضاهر، **المجتمع والإنسان ـ دراسة في فلسفة أنطون سعادة الاجتماعيَّة** (بيروت: منشورات **مواقف**، ط ١، ١٩٨٠)، ص ٨٧ ـ ٨٨.

٣ ـ ٤ ـ شهادة هنري حاماتي، ندوة سعادة، مصدر سبق ذكره.

هذان المنبران الأخيران في سجالٍ يوميّ حادّ، وشكّل إصدارُ **شعر** تعقيدًا فيه. وبحُكْم النشأة كان معظمُ «العاملين والمساهمين» في المجلة من أعضاء الحزب.[1] إلاّ أنّ انفجار أزمة الحزب الشهيرة في عام ١٩٥٧ دَفَعَ الخال وأدونيس إلى الاستقلال بالمجلّة كليّاً عنه،[2] وربّما أدّى إلى تَرْكِ أدونيس الحزبَ نفسَه في عام ١٩٥٨.[3] وكي نَفْهم أدونيس يومئذ فإنّه كان حريصًا على أن يمثّل لقبَ «الشاعر القوميّ» على طريقته، ولَقَبَ «الشاعر» إطلاقًا في آنٍ واحد. فلقد كان لديه هو أيضًا التزامُه الذاتيّ، الذي يَبْدو فيه الخارجُ داخلاً؛ ولربما كان نشرُه لقصيدتَيْ «أرواد يا أميرة الوهم» و«وحده اليأس» محاولةً لإثبات ذلك، ولعلّه كان يفكّر يومئذ بالمحيط القوميّ الاجتماعيّ بشكل أساسيّ. غير أنّه كان في هاتَيْن القصيدتَيْن تحديدًا قد كفّ عن أن يكون «شاعرًا قوميّاً» بالمعنى الضيّق للكلمة الذي شهرتْه به قصيدةُ «قالت الأرض.» ولا ريب أنّ أزمة الحزب كانت طَبَقًا ذهبيّاً للخال كي يتحرّر من أيّ ارتهانٍ فوق الشعر نفسه. ولقد شاركه أدونيس الشاعرُ الشابُّ هذه الرؤيةَ من دون أن يتنكّر للحزب: فلقد كانت لأدونيس الشابّ طريقتُه في حلّ التناقضات، ومن هنا تطوّرتْ فاعليّةُ المجلة منذ البداية في فضاءٍ نخبويّ ليبراليّ اتّسَقَ بشكلٍ كاملٍ مع طبيعة الحداثة نفسها التي تركّز وفق أورتيغا إي غاسيت على «النخبة» التي اكتسبتْ وعيًا جماليّاً عاليًا وخاصّاً. لقد كانت المجلةُ في أصلها مشروعًا حزبيّاً، إلاّ أنّها انخلعتْ للتوّ عنه وغدت «مستقلّة.» فلم تكن لها علاقةٌ تمويليّةٌ بـ «المنظمة العالميّة لحرية الثقافة» التي اتّضح لاحقًا أنّها أحدُ أجهزة المخابرات المركزيّة الأميركيّة؛ غير أنّ منطلقاتها في «البُرلة» الحقل الثقافيّ ـ الشعريّ كانت تَلْتقي على نحوٍ موضوعيٍّ ما معها. كما أنّ الخطاب المتوسطيّ الخاصّ فيها قد عرّضها لتهمة العلاقة مع ندوات المتوسطيّة المحرِّكةِ سياسيّاً وماليّاً؛ غير أنّ المسهمين في المجلّة كانت لهم دعاوى مختلفةٌ في هذه المتوسطيّة ـ ونَعْني هنا متوسطيّة السوريّين القوميّين الاجتماعيّين، الذين استخدموها سلاحًا إيديولوجيّاً استعلائيّاً ضدّ الغرب نفسه، يَنْطلق من أنّ أصول الغرب ذاته إنّما تَكْمن في سورية. غير أنّ هذه المتوسطيّة قادت البعضَ في تجربة قلقة إلى أن تكون رؤيةُ الحداثة عبر الغرب هي نفسَها رؤيةَ الحداثة عبر العودة إلى الأصل. وشكّل ذلك قسطًا مشتركًا من الرؤية بين يوسف الخال وأدونيس الشابّ. فلقد كان لأدونيس بحُكْم نشأته القوميّة الاجتماعيّة أسطورتُه عن الأصل المؤسِّس للتاريخ، الذي تتكثّف جذورُه في سورية؛ فمن هذه الجذور حسب أدونيس تَنْبع أصولُ الحضارة برمّتها. ولقد كان فَهْمُ أدونيس للعروبة هنا هو فَهْمَ سعادة لها، لا في ضوء القوميّة العربيّة بل في ضوء النظريّة القوميّة الاجتماعيّة التي تَنْطلق من مفهوم المجتمع ـ الأمّة، ليتشكّل العالَمُ العربيُّ تبعًا لذلك من أربع أمم ـ مجتمعات هي: الهلال الخصيب ووادي النيل والجزيرة العربيّة والمغرب العربيّ. ويشكّل الهلالُ الخصيبُ الإطارَ الجغرافيَّ ـ السياسيَّ للأمّة السوريّة المؤلّفة من «سلالتَيْن مديترانيّة وآريّة.»[4] فليست سورية هنا «أمّة شرقيّة، وليس لها نفسيّةٌ شرقيّةٌ، بل هي أمّة مديترانيّة، ولها نفسيّةُ التمدّن الحديث الذي وُضعت قواعدُه الأساسيّة في سورية» وشكلتْ «مصدرَ ثقافة البحر المتوسِّط»[5] وأساسَ مدنيّته «التي شاركها فيها الإغريقُ فيما بعد.»[6] وبهذا المعنى كانت المجلةُ متّصلةً برؤية الحزب الحضاريّة لتاريخ المنطقة، وتتبنّى منظومته الأنتروبولوجيّة، بقدرِ ما كانت مستقلّةً عنه سياسيّاً وتنظيميّاً.

١ ـ يوسف الخال، **شعر**، عدد ٩، شتاء ١٩٥٩، ص ١٣٦.
٢ ـ حاماتي، مصدر سبق ذكره.
٣ ـ **شعر**، عدد ٢٢، ربيع ١٩٦٢، ص ٩.
٤ ـ ٥ ـ أنطون سعادة، **النظام الجديد**، ج ٧ (دمشق، حزيران، ١٩٥٠)، ص ٥٢ ـ ٥٣، ٢١ ـ ٢٢.
٦ ـ المصدر السابق، ج ٨، ص ١٩.

وقد شارك شعراء آخرون، مثل الشاعر السوريّ اللاجئ إلى بيروت نذير العظمة والشاعر اللُّبنانيّ خليل حاوي، بشكلٍ فعّال في تأسيس المجلّة.[1] إلاّ أنّ تصميمها المسبّق والمتّسقَ كمجلةٍ ـ حركةٍ يعود فعلياً إلى الخال وأدونيس الشاب، اللذَيْن ما لبثا بعد انفصال خليل حاوي المبكّر عنها[2] أنْ شكّلا قطبيْها الأساسيَّيْن. ومن هنا كَشَفَ أدونيس عن وعيٍ مسبّقٍ بتصميم المجلة كي تكون «التجسيدَ الأعمقَ والأكملَ» للحركة الشعريّة الحديثة وقيادتها في «تحوُّلٍ وتطوُّرٍ خلاّقيْن لا مثيل لهما»[3] في تاريخ الشعر العربيّ كلّه. ولقد عزَّز بروزُ أدونيس كمنظِّرٍ أساسيّ للمجلة ـ الحركة محدوديّةَ كتابات الأعضاء المؤسِّسين الآخرين حول الموقف الشعريّ، والتي اقتصر معظمُها على مقابلات وتعليقات ووجهات نظر متفرّقة.[4] إنّ النقد ليس منفصلاً عن النظريّة لأنّه يتضمّنها بشكلٍ ما، غير أنّ ذلك لا يُغْفل الفارقَ الأساسيّ ما بين الناقد والمنظِّر الأدبيّ.[5] وفي إطار ما نَفْهمه اليومَ من هذا الفارق كان أدونيس منظِّرًا معنيّاً بتحديدِ ماهيةِ الشعر الحديث أكثرَ ممّا كان معنيّاً بنقده النصيّ المباشر؛ فقلّما يُصْدر حكمًا على ما هو موجود، وإنّما يحاول في الأغلب أن يتصوَّر كيف يجب أن يكون الشعر، كيف تكون علاقتُه بالثورة، بالتراث، ما معنى التجديد، ما دور اللُّغة، وكل ذلك في إطار التصوُّر لما يجب أن يكون عليه التكامُل الكليّ، من خلال الرفض والتجدُّد المستمرَّين.[6] وفي منظورٍ أوليّ كان تنظيرُ أدونيس في المقام الأساسيّ تنظيرًا لتجربته الشعريّة المتنوّعة والتجريبيّة نفسها، إلاّ أنّ هذا التنظير المكثَّف بلغة المفاهيم المتّسقة والمؤسِّسة كان في الوقت نفسه صياغةً لوعي الحركة الشعريّة الحديثة بنفسها التي كانت نظريّتُها ماتزال في طور التكوُّن.

ب ـ الخلاف داخل شعر: الهويّة واللُّغة. كان قطبا **شعر** الخال وأدونيس مختلفَيْن فنيّاً وفكريّاً حول قضايا عديدة. وأدّى تعقُّد هذا الخلاف في سياق التعقيدات الأخرى التي واجهت المجلّة، ولاسيّما مواجهتُها الحادّةُ مع مجلة الآداب، إلى انفصال أدونيس عن المجلّة عام ١٩٦٣ ـ وهو ما أَسْهم في توقُّفها في عام ١٩٦٤. ولعلّ الخلافَ الأبرزَ ما بين القطبَيْن قد تعقّد حول الموقف من قضيّة اللُّغة الشعريّة. فقد رأى الخال أنّ العربيّة الامّ تطوّرتْ

١ ـ كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر ـ دراسة حول الإطار الاجتماعيّ الثقافيّ للاتجاهات والبنى الأدبيّة**، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلّف (بيروت: دار المشرق، ط ١، ١٩٨٢)، ص ٦٣. ويرى خير بك أنّ «يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي، نذير عظمة، هم الشعراء الأساسيُّون الذي شكّلوا نواةَ تجمُّع **شعر** في البداية.»

٢ ـ أَسْهم حاوي في تأسيس المجلة إبّان أزمته مع قيادة الحزب. إلاّ أنّ انفصاله عنها يعود في تقديرنا إلى أسباب شخصيّة تتّصل بطبيعته البسيكولوجيّة الحادّة، واعتدادِه بقطبيّته في أيّ عمل. وسينضمّ في معركة الآداب/**شعر** اللاحقة إلى جبهة الآداب، ويَطْرح وحدةَ الهلال الخصيب القوميّة الاجتماعيّة باسم العروبة. وكان يطوِّر في ذلك الطورَ العربيَّ للهلال الخصيب الى طورٍ أساسيٍّ يشكّل محورَ هويّته.

٣ ـ أدونيس، «الكشف عن عالم يظلّ في حاجة إلى الكشف،» في **زمن الشعر** (بيروت: دار العودة، ط ١، ١٩٧٢)، ص ٢٧؛ وقد نشرها في **شعر** عدد ٢٢، صيف ١٩٥٩، تحت عنوان: «محاولة في تعريف الشعر الحديث.»

٤ ـ خير بك، مصدر سبق ذكره، ص ٧٢.

٥ ـ حول ذلك أنظرْ تمييز أوستن وارين ورينيه ويليك في **نظريّة الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسام الخطيب (دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢)، ص ٤٧.

٦ ـ إحسان عباس، **اتّجاهات الشعر العربي المعاصر** (الكويت: المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٨)، ص ٣٠ ـ ٣١.

إلى أربع لغات عربيّة دارجة هي لغات: المشرق العربيّ (أو الهلال الخصيب)، والجزيرة العربيّة، ووادي النيل، والمغرب. و«هذه الوحدات اللّغويّة الأربع تتّصف كلُّ واحدة منها بتراث خاص، واستطرادًا بلغة خاصّة ضمن المجموعة العربيّة العامّة.. تمامًا مثلما آل إليه أمرُ اللاتينيّة التي تفرّعتْ إلى إسبانيّة وإيطاليّة وفرنسيّة وبرتغاليّة.»[1] ومن هنا رأى أنّ المجلة ـ الحركة قد اصطدمتْ بـ «جدار اللّغة؛ فإمّا أن تَخْترقَه أو أن تقعَ صريعةً أمامه. وجدارُ اللّغة هذا هو كونها تُكتب ولا تُحكى،» وتؤدّي إلى الازدواجيّة بين «ما نَكْتب وبين ما نتكلّم.»[2]

والحقّ أنّ هذا الخلاف حول قضيّة اللّغة الدارجة كان في عمقه خلافًا حول مفهوم الهويّة، إذ أخذ يَنْشأ في المجلة ما يُمْكن تسميتُه بموقفَيْن: تجذيريّ، وحداثويّ. وقد مثّل أدونيس الموقفَ الأوّلَ، إذ أخذ يرى أنّ مشكلة التجذير في الشعر «ليست حديثة العهد بل هي قديمةٌ ترجع إلى القرن الثامن،»[3] وأنّ الشاعر العربيّ «هو ضمن تراثه ومرتبطٌ به» لكنّه «ارتباطُ التقابل والتوازي والتضادّ.»[4] وحاول، في ضوء جدليّته عن التجاوز والاستمرار وتخطّي المفهوم التقليديّ المغلق للتراث، أن يَنْشر في المجلة مختاراتٍ من الشعر العربيّ (صَدَرَتْ لاحقًا تحت اسم **ديوان الشعر العربيّ**) تَطْرح الحركةَ الشعريّةَ الحديثةَ بـ «اعتبارها تطوّرًا نابعًا من هذا التراث وحلقةً من حلقاته.»[5] وأمّا الموقف الحداثويّ فقد أخذ يَدْعو ضمنيًا إلى **انفصال** هذه الحركة نهائيًا عن التراث، وراح يَعْتبر الرجوعَ إليه ـ في إشارة ضمنيّة إلى توجّهات أدونيس ومختاراته من الشعر العربيّ ـ «مرضًا نفسيًا بل يُمْكن القولُ إنّه عدو المعاصرة»[6] أيْ عدوّ الحداثة.

غير أنّ الخلافَ ما بين هذين الموقفَيْن كان يَعْكس في الوقت نفسه تبلورَ موقفيْن في حركة الشعر الحديث داخل المجلة وخارجها من مسألة تحويل اللّغة الشعريّة: موقفٍ يَقْترب من «الواقعيّة اللّغويّة» في الحياة اليوميّة، وموقفٍ يَبْحث عن الشعر في نوع من «لغةٍ عليا» (رؤيويّة). ولقد سبق لمجلة **شعر** أن طَرَحَتْ منذ البيان الأوّل الذي ألقاه الخال في ٢٧ كانون الثاني/يناير ١٩٥٧ ضرورةَ أن تُعبِّر القصيدةُ الحديثة بـ «كلمات وعبارات حيّة بين الناس.» وكان هذا الطرح متّسقًا إلى حدٍّ بعيد مع أطروحة إليوت الشائعة في الخمسينيّات عن اقتراب لغة الشعر من لغة الكلام الطبيعيّ الحيّ، ومتسّقًا أيضًا مع اقتراب لغة الشعر الحديث نفسها منذ بواكيرها الأولى في شعر نزار قباني في مطلع الأربعينيّات من لغة الحياة اليوميّة. وقد تناغَمَ أدونيس نفسُه مع الواقعيّة اللّغويّة، وحاول أن يُدْخل بعضَ المفردات العاميّة في السياق الرؤيويّ للغته الشعريّة العليا، بل واخترق بعضَ القواعد اللّغويّة في اللّغة الفصحى، مثل إدخاله «يا» على الاسم الموصول في «يا التي» أو إدخالها على الاسم المعرّف بأل مثل: «يا لجراح.» إلاّ أنّ تناغم أدونيس مع ذلك ظلّ محدودًا، ولم يهيمنْ قطُّ على لغته الشعريّة. بل إنّه حاول في شعره وتنظيره معًا أن يَضَعَ حدّاً فاصلاً ما بين الواقعيّة اللّغويّة وبين اللّغة العليا الرؤيويّة. ولعلّ هذا ما يفسّر أنّه لم يَسْتطع لاحقًا أن يرى في لغة صلاح عبد الصبور، التي تحاول استنفادَ طاقات الواقعيّة اللّغويّة

١ ـ عبّر الخال لاحقًا عن ذلك في حوار مع أحمد فرحات، **الكفاح العربيّ**، عدد ١٤/١١/١٩٨٣.

٢ ـ يوسف الخال، **شعر**، العدد الأخير، صيف ـ خريف ١٩٦٤، ص ٧ ـ ٨.

٣ ـ أدونيس، «الشعر العربيّ ومشكلات التجديد،» في **زمن الشعر**، مصدر سبق ذكره، ص ٣١. وقد نشره في **شعر**، عدد ٢١، شتاء ١٩٦٢.

٤ ـ المصدر السابق، ص ٥٣.

٥ ـ **شعر**، عدد ١٥، ١٩٦٠، ص ٩٢.

٦ ـ محي الدين محمد، **شعر** عدد ٢١، ١٩٦٢، ص ٥ (افتتاحية العدد).

في الحياة اليوميّة، إلاّ لغةً بسيطةً أو مبسَّطةً تَنْضوي في إطار القِيَم السائدة أو «تحت اللُّغة» حسب تعبيره. ولعلّ وجهًا أساسيًا من المشكلة قد أُثيرَ بمناسبة قصائد محمد الماغوط النثريّة التي نشرَتْها مجلةُ **شعر** تحت عنوان **حزن في ضوء القمر** (١٩٥٩)، ثم مع قصائد شوقي أبي شقرا **ماء إلى حصان العائلة** (١٩٦٢). فقد أثارتْ هذه القصائد التي كتبها الماغوط في سجنه في سورية على ورق دخان البيافرا، والتي كانت تُشْبه الشكلَ الحرّ في توزيعها الخطّيّ، سؤالاً عن ماهيّة قصيدة النثر. وقد بادر أدونيس بوصفه المنظِّر الأساسيّ للمجلة إلى تحديد هذه الماهيّة بالاستناد إلى كتاب سوزان برنار **قصيدة النثر منذ بودلير حتى أيّامنا**. غير أنّه حدّد هذه الماهيّة لا في ضوء قصائد الماغوط نفسها، التي اعتُبرت ضربًا من الشعر الحرّ لا من قصيدة النثر، بل في ضوء مفهومه الرؤيويّ للشعر الحديث. ورأى أنّ بنية قصيدة النثر بنيةٌ إشراقيّةٌ، أيْ رؤيويّة[١] ـ وهو ما كان لمضاعفاته أثرٌ في انشقاق الماغوط عن المجلّة ومهاجمتِها بمقالٍ قاسٍ يصف يوسف الخال بـ «تشومبي الشعر الحديث،»[٢] مشبِّهًا إيّاه بتشومبي الكونغو الذي خان لومومبا أحدَ رموز ربيع ثورات التحرُّر الوطنيّ في الستينيّات. لقد حاول أدونيس منذ مقالهِ التأسيسيّ «محاولة في تعريف الشعر الحديث» (صيف ١٩٥٩) أن يقف في مواجهة هذه الواقعيّة اللُّغويّة داخل المجلة وخارجها. بل حاول في شعره منذ **أغاني مهيار الدمشقي** (١٩٦١) بشكل خاص أن يقيم، على حدّ تعبير سلمى الخضراء الجيّوسي، «الفاصلَ الكبيرَ» في اللُّغة الشعريّة الحديثة بين ما نسميّه «الواقعيّة اللُّغويّة» البسيطة و«اللُّغة العليا» المعقّدة دلاليًا، و«أن يقف حائلاً دون تسرُّب المحكيّة والعاميّة والتبسيطِ المفرط، كاشفًا عن افتتانٍ بالغموض الرفيع غدا صعبَ المنال في أيدي كثيرين ممّن حاولوا محاكاةَ طريقته.»[٣]

ج ـ القصيدة الشفويّة والقصيدة ـ الرؤيا. كشف هذا «الفاصلُ الكبيرُ» عن فهمَيْن حديثَيْن مختلفَيْن للشعريّ، سيؤدّيان إلى تبلور بنيتَيْن جماليَّتَيْن مازالتا مهيمنتَيْن على الشعر العربيّ الحديث: القصيدة الشفويّة[٤] التي تَبْحث عن الشعريّ في الاعتياديّ واليوميّ؛ والقصيدة ـ الرؤيا التي رسَّخ أدونيس منذ أواخر الخمسينيّات مصطلَحها، وكان منْ أعظم مؤسِّسيها شعريّاً ونظريّاً في تاريخ الشعر العربيّ الحديث. فقد وضع أدونيس القصيدةَ ـ الرؤيا في مواجهةِ «القصيدة الشفويّة» التي كانت معالمُها في مجلة **شعر** تتشكّل حول شعر محمد الماغوط وشوقي أبو شقرا. ورأى أدونيس أنّ هذه القصيدة الشفويّة، بأشكالها التي تقوم على «شعر الوقائع» أو «الجزئيّات،» إنّما هي «ضدّ الشعر بمعناه الجديد.»[٥] فالقصيدة ـ الرؤيا «ليست بسطًا أو عرضًا لردود فعل من النفس إزاء العالم. ليست مرآةً للانفعال ـ غضبًا كان أو سرورًا، فرحًا أو حزنًا ـ وإنّما هي حركةٌ ومعنى تتوحّد فيهما الأشياءُ والنفسُ، الواقعُ والرؤيا.»[٦] كانت القصيدة ـ الرؤيا تطويرًا وتمييزًا أدونيسيّاً لنوع «القصيدة الطويلة» الذي طَرحَ مفهومَه في منتصف الخمسينيّات.

١ ـ أدونيس، «في قصيدة النثر،» **شعر** عدد ١٤، ربيع ١٩٦٠، ص ٧٥.

٢ ـ الماغوط، مجلة الآداب، العدد الأول، السنة العاشرة، كانون الثاني ١٩٦٢، ص ٥٧ ـ ٥٩.

٣ ـ سلمى الخضراء الجيُوسي، «الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر،» **الاتّحاد**، الخميس ٣ فبراير ٢٠٠٠.

٤ ـ حول بدايات طرح هذا المفهوم في سورية في إطار تفكيك أطروحات مجلة **شعر**، انظرْ محمد جمال باروت، **الشعر يكتب اسمه** (دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٨٢)، ص ٩٠ ـ ١٢٧. وحول تطويره انظر الكاتبَ نفسَه، «عالَم الإنسان الصغير،» مجلة **الفكر الديموقراطي**، عدد ٣، صيف ١٩٨٨، ص ١٧٥ ـ ١٨٩.

٥ ـ ٦ ـ أدونيس، **زمن الشعر**، مصدر سبق ذكره، ص ١٢ ـ ٢٧.

وقد ارتبط طرحُ هذا النوع باسم عزّ الدين إسماعيل الذي ميّزه في ضوء هربرت ريد عن نوع القصيدة القصيرة. والفرق بين هذَيْن النوعَيْن، وفق إسماعيل، هو فرقٌ في الجوهر أكثرُ منه في الطول. فالقصيدة القصيرة غنائيّة بسيطة «تجسِّم موقفًا عاطفيّاً مفردًا أو بسيطًا،» في حين أنّ القصيدة الطويلة التي رأى فيها إسماعيل «التعبيرَ أو النوعَ الشعريَّ البديلَ» معقّدةٌ شكليّاً ودلاليّاً وتقوم على:

«حشدٍ كبيرٍ من تلك الأشياء 'الجاهزة' التي تعيش في واقع الشاعر النفسيّ، وتتجمَّع وتتضامّ ويؤلِّف بينها ذلك الخلقُ الفنيُّ الجديدُ ليُخْرِجَ منها عملاً شعريّاً ضخمًا. فأنت تجد فيها الخرافةَ والأسطورةَ والرمزَ، كما تجد الحقيقةَ العلميّةَ. وإلى جانب ذلك تجد القصّةَ التاريخيّةَ أو المشهدَ الدراميَّ أو الواقعةَ... وهذا كلّه يَنْتقل من صورته الأصليّة أو من ماضيه ليحتلّ صورةً جديدةً ويستقرّ في حاضر جديد وكأنّه قد خُلِق خلقًا آخر. والشعر في القصيدة الطويلة هو ذلك الخلق الآخر.»[1]

إنّ معالجة مشكلة القصيدتَيْن القصيرة والطويلة لم تكن غائبةً عن أدونيس المنظّر والشاعر في أواخر الخمسينيّات والستينيّات، غير أنّه لم يَنْشغل نقديّاً إلاّ بالقصيدة ـ الرؤيا (الطويلة).[2] فقد كانت القصيدة القصيرة في الخمسينيّات، بحكم بنائها البسيط ووضوحها الدلاليّ الإيصاليّ المباشر، نوعًا من «شعر الأغنية» أو «الانفعال» في فهم أدونيس للشعريّ. إلاّ أنّ أوّل إشارة له إلى القصيدة القصيرة ستَبْدر في عام ١٩٩٦ بمناسبة إصدار طبعة جديدة لأعماله الشعريّة، حيث صنّف هذه الأعمالَ في محورٍ ثلاثيٍّ هو: القصائد القصيرة، والقصائد الطويلة، والنصوص غير الموزونة. وتَخْتلف هذه «الأنواع» الثلاثة ظاهريّاً أو على مستوى البنية السطحيّة، في حين أنّها محكومة عمقيّاً بما يُمْكن تسميته بالشعر ـ الرؤيا.

لا تختلف القصيدة القصيرة عند أدونيس عن القصيدة الطويلة في الجوهر، وإنّما في الشكل. بل إنّ سلسلة القصائد القصيرة كما في **أغاني مهيار الدمشقيّ** مثلاً ليست إلاّ إطارًا «مقطَعًا» لقصيدة رؤيويّة طويلة. لكنْ يُمْكن القولُ بلغة كمال خير بك إنّ القصيدة القصيرة «المستقلّة» في شعر أدونيس هي أقرب إلى القصيدةِ الومضةِ التي تَنْحصر في بيتَيْن أو ثلاثة، ويُمْكن لأدونيس أن يسمِّيها قصيدةَ البروق والحدوس؛ في حين أنّ قصائده ونصوصه الطويلة هي أقرب إلى القصيدة المعقّدة البناء.[3] غير أنّ البنية المولِّدة أو العميقة هنا واحدةٌ، وهي بنية الشعر ـ الرؤيا، مع أنّ هذه البنية تأخذ في القصيدة القصيرة عند أدونيس شكلاً «مكثَّفًا،» في حين تأخذ في قصائده ونصوصه الطويلة شكلاً «ممتدًّا» سواء أكانت هذه النصوص موزونة أو نثرية؛ إذ تتميَّز هذه النصوص بقدرتها المدهشة على توليد إيقاعات جديدة يَصْعب فهمُها في ضوء المعيار العروضيّ الكلاسيكيّ. ويصل ذلك الشكل «الممتدّ» في قصائد أدونيس ونصوصه إلى حدود «النصيَّة» التي تكسر النوعيّةَ الأدبيّةَ نفسَها، والتي لا شكّ أنّ أدونيس منذ أواخر الستينيّات هو أوّلُ مؤسِّس لها في الشعر العربيّ الحديث في إطار ما سمّاه في مجلة **مواقف** بـ «الكتابة الجديدة،» وحاول أن يَطْرحها بشكل جديد في **الكتاب**[4] الذي يمثِّل مرحلة نوعيّة جديدة في كتابة أدونيس خصوصًا وفي الكتابة الشعريّة العربيّة الحديثة عمومًا.

حلب

محمد جمال باروت

باحث سوريّ، وخبير بقضايا التنمية السياسيّة والحزبيّة في المركز العربيّ للدراسات الاستراتيجيّة، ومراسل مجلة الآداب في سوريا. له عدّة كتب، منها الحداثة الأولى، والمجتمع المدنيّ مفهوما وإشكاليّة.

١ ـ عزّ الدين إسماعيل، **الشعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة** (بيروت: دار العودة، ط ٣، ١٩٨١)، ص ٢٤٣ ـ ٢٥١.
٢ ـ علي الشرع، **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس** (دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٨٧)، ص ٥٤.
٣ ـ خير بك، مصدر سبق ذكره، ص ٣٦٧.
٤ ـ **الكتاب: أمس المكان الآن** (بيروت: دار الساقي، الجزء الأول ١٩٩٥، والجزء الثاني ١٩٩٨).

قصيدة النثر بين الموهبة الفرديّة والرافد الغربيّ: جماعة «شعر» والتأثير الفرنسيّ

▢ محمد ديب

تقديم وتعريف

تعرِّف **موسوعة برنستون للشعر والشعريّة** قصيدةَ النثر على النحو التالي: «هي قصيدة تتميَّز بإحدى خصائص الشعر الغنائيّ أو بكلّ خصائصه. غير أنّها تُعْرَضُ على الصفحة على هيئة النثر، وإنْ كانت لا تُعدّ كذلك. وتَخْتلف قصيدةُ النثر عن النثر الشعريّ poetic prose بأنَّها قصيرة ومركَّزة؛ وعن الشعر الحرّ free verse بأنّها لا تَلْتزم نظامَ الأبيات؛ وعن فقرة النثر القصيرة بأنّها عادةً ذاتُ إيقاع أعلى، ومؤثِّراتٍ صوتيّةٍ أوضح، فضلاً عن أنّها أغنى بالصورة وكثافةِ العبارة. وقد تتضمَّن قصيدةُ النثر رويّاً داخليّاً، وأوزانًا عروضيَّة. ويتراوح طولُها، على وجه العموم، بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتَيْن) وثلاثِ صفحات أو أربع، بمعنى أنّها تُماثِلُ القصيدةَ الغنائيّةَ المتوسطةَ الطول. وإذا تجاوزتْ هذا الطولَ فإنّها تَفْقد توتُّراتها وأَثَرَها، وتصبح، تقريبًا، نثرًا شعريّاً.»[١] كُتب الكثير عن هذا الجنس الأدبيّ باللُّغات الأوروبيّة. والذي يَعْنينا هنا إنّما هو الصيغة العربيّة التي طَرَحَها أنسي الحاج لهذا الجنس في مجموعته الشعريّة الأولى، **لن**.

قصيدة النثر بين الحاج وأدونيس والنصّ الفرنسيّ

يَبْدأ الحاج مناقشته لهذا الجنس الأدبيّ بسؤال أوّل: هل من الممكن أن نصوغ من النثر شعرًا؟[٢] ويردّ على سؤاله بالإيجاب؛ ذلك لأنّ «النَّظْم» ليس علامةً فارقة بين النثر والشعر. ويترتَّب على ذلك في رأيه أنْ ليس هناك ما يَحُول دون أن نصوغَ من النثر شعرًا، أو أن نصوغ قصيدةَ نثرٍ من الشعر المنثور. وهذا لا يَعْني أنّ «الشعر المنثور» و«النثر الشعريّ» يعادلان «قصيدة النثر.» ولكنّ هذه الأشكال، وبخاصةٍ النثر الشعريّ الغنيّ بالإيقاع، تُعَدُّ موادَّ خامًا لما يُمْكن الاصطلاحُ على تسميته بـ «قصيدة النثر الغنائيّة»؛ إذ لا غنى فيها عن النثر الإيقاعيّ. ومع ذلك لا يتعيَّن على قصيدة النثر أن تكون غنائيَّةً تمامًا: فهناك قصائدُ نثر تُشْبه الحكايات، وقصائدُ نثر عاديَّةٌ خاليةٌ من الإيقاع. ويمثِّل الحاج على ذلك بـ «نشيد الأناشيد» في العهد القديم، وبشعر سينت جون پرس. ويُستعاض في قصيدة النثر عن «التوقيع» (وهو مصطلحه ويَعْني الإيقاع) بما يسمِّيه «الكيانَ الواحدَ المغلق،» وبرؤيا الشاعر، وعمقِ تجربته المتفرِّدة، أيْ عن طريقِ الإشراق الذي يشعّ من بنية القصيدة، لا من الكلمات أو الجمل كلاً على حِدَة. وقد يحسّ المرء بالإحباط عندما يقرأ قراءةً جهريَّةً قصيدةً من هذا النوع لهنري ميشو أو لأنطونان أرتو بهدف «الالتذاذ والترنُّح»؛[٣] ذلك لأنّه لا يصادف فيما يقرأ سحرًا ولا متعة. ولكنّ أثر القصيدة لا يتحقَّق إلاّ عندما تَبْلغ كمالَها عند القارئ كوحدةٍ متماسكة. ومن ثمّ كانت تزكيةُ إدغار آلان پو بأن تكون القصيدةُ قصيرةً. وهذا يَصْدق أكثرَ ما يَصْدق على النثر لأنّ قصيدة النثر تَحْتاج إلى تماسك وإحكام أكبر من الشعر العموديّ، وإلا انتكستْ في منشإها الأوّل ـ أي النثر بتفريعاته من مثل المقالة والقصة والرواية والكتابة التأمُّليّة.[٤]

ثم يعود الحاج ثانيةً إلى التساؤل: أَمِنَ الممكن صوغُ قصيدة من النثر دون استخدام أدوات النثر؟ ويمضي ليؤكّد أنّ على قصيدة النثر، كما تقول سوزان برنار، «أن تَرتفعَ بهذه العناصر، وتوظِّفَها جملةً، ولغاياتٍ شعريّة، ليس غير.»[٥] وهذا لا يَعْني أنّ عنصرَي

١ ـ "Prose Poem," **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics** (N.Y.: Princeton University Press, 1974), p. 664.

٢ ـ معظم تنظير الحاج عن قصيدة النثر مستخلصٌ من مقدّمته لمجموعته الشعريّة الأولى، **لن** (بيروت، ١٩٦٠)، ص ٥ ـ ١٥. وسأكْتفي في إشاراتي إلى هذا الموضوع ابتداءً من الآن بكلمة «المقدّمة.»

٣ ـ ٤ ـ «المقدّمة،» ص ١٠.

٥ ـ المصدر نفسه. أُنظر: Suzanne Bernard, **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours** (Paris, 1959), p. 514.

«الوصف» و«القصّ» يَفْقدان في قصيدة النثر «الغاية الزمنيّةَ» ليتَّحدا في كتابةٍ لازمنيّةٍ، وهي قصيدة النثر. وبهذا تتخلّص هذه العناصر النثريّة من وظائفها السابقة.

وفيما يتعلّق بالعوامل التي تمهّد لنشوء قصيدة النثر، يخصّ الحاج خمسةً منها بالذكر،[1] وهي: ١ ـ تطويرُ النثر الفنيّ، والارتفاع بمستواه؛ ٢ ـ ضعفُ الشعر التقليديّ وانحطاطه؛ ٣ ـ الوعي بعالم مختلف يَقْتضي موقفًا مختلفًا، وهو موقف يَعْرض على الشاعر، بدوره، شكلاً مغايرًا؛ ٤ ـ الترجمات، وخاصةً من الشعر الغربيّ؛ ٥ ـ الإيقاعُ الحرُّ القائم على مبدإ التفعيلة، لا على أساس البيت، كان فعّالاً في السنوات العشر الأخيرة في التقريب بين الشعر والنثر. ويرى الحاج أنّ هذه الظاهرة أكثر وضوحًا بين الشعراء العرب الشيوعيِّين، والواقعيِّين الذين اقتربوا من النثر، لا في أسلوبهم ومعجمهم الشعريّ فقط، وإنّما في المناخ العامّ وطريقة الأداء كذلك. ويسجِّل الحاج كذلك اقترابَ مَنْ يسمِّيهم بـ «شعراء المستوى» من النثر لما يتميَّز به شعرُهم من بساطة في المفردات وفي بنية الجملة. أمّا فيما يتعلّق بتجاربهم ومواقفهم، فهذه لم يطرأ عليها تغيُّرٌ، وإنّما بقيتْ كما هي وراء سياج من الحصانة الفنيّة. ويَسُوق الحاج بهذا الصدد نموذجَيْن على طرفَي النقيض من ممارسي الشعر الحرّ، هما البيّاتي والخال.

ويرى الحاج أنَّ أيَّ محاولة لشرح ماهيّة قصيدة النثر تَقْتضي مساحةً أكبر ممّا تَسْمح به «المقدّمةُ.» وربما لهذا السبب أساسًا نرى أنّه يستعير كلَّ ما يَنْسجم مع فكره من الكتاب الهامّ الذي أَلَّفَتْه الباحثةُ الفرنسيّةُ سوزان برنار في ١٩٥٩ وعنوانه: **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**. وبالرُّغم من أنَّ الحاج، ومِنْ قبله أدونيس، يَعْترفان بصورة عامة بأنَّ هذا الكتاب هو مرجعُهما الأساسيُّ في هذا الجنس الأدبيّ،[2] فإنّنا نجد الحاج يترجم من الكتاب فقراتٍ كاملةً توشك أن تكون حرفيَّةً دون الوفاء بحقّ الباحثة الأكاديميّ. وبذلك يَتْرك القارئَ العربيَّ بانطباعٍ خاطئٍ مفادُه أنّ الأفكار والنتائج التي تَحْتويها «المقدّمة» هي من صنعه هو. فالحاج، مثلاً، يعرِّف قصيدة النثر على هذا النحو: «لتكون قصيدةُ النثر قصيدةَ نثرٍ، أيْ قصيدةً حقّاً، لا قطعةَ نثرٍ فنيَّةً، أو محمَّلةً بالشعر، شروطٌ ثلاثة: الإيجاز (أو الاختصار)، التوهُّج، والمجانيَّة. فالقصيدة، أيّ قصيدة... لا يُمْكن أن تكون طويلةً؛ وما الأشياء الأخرى الزائدة، كما يقول پو، سوى مجموعةٍ من المتناقضات. يجب أن تكون قصيدةُ النثر قصيرةً لتوفِّر عنصرَ الإشراق، ونتيجة التأثُّر الكليّ المنبعث من وحدة عضويّة راسخة.»[3]

---

١ ـ المصدر نفسه، ص ١١.

٢ ـ يَعْترف الحاج بدَيْنه لكتاب سوزان برنار على هذا النحو: «إنّني أَسْتعير بتلخيص كليّ [تحديدَ ماهيّة قصيدة النثر] من أحدثِ كتابٍ في هذا الموضوع بعنوان **قصيدة النثر من بودلير إلى أيّامنا** للكاتبة الفرنسيّة سوزان برنار.» «المقدّمة،» ص ١٢ ـ ١١. ويذيِّل أدونيس مقالته عن قصيدة النثر بهذا الهامش: «اعتمدتُ في كتابة هذه الدراسة، بشكل خاصّ، على هذا الكتاب...» ويَذْكر الكتابَ وتفصيلاتِه البيبليوغرافيّةَ بالفرنسيَّة؛ انظرْ **شعر**، العدد ١٤، ربيع ١٩٦٠، ص ٧٥ ـ ٨٣.

٣ ـ «المقدّمة،» ص ١٢. يَكْتفي الحاج في الإلماع إلى «المبدإ الشعريّ» عند پو على هذا النحو: «القصيدة لا يُمْكن أن تكون طويلة، وما الأشياء الأخرى الزائدة، كما يقول پو، سوى مجموعة من المتناقضات.» انظرْ: E.A. Poe, **Literary Criticism of Edgar Allan Poe**, ed. Robert L. Hough (Lincoln: University of Nebraska Press, 1955), p. 33.

ولأسباب متعلِّقة بنصّ «المقدّمة،» ولمعرفة الحاج المحدودة بالإنكليزيّة، نميل إلى الاعتقاد أنّ الحاج لم يراجعْ هذا الموضوعَ بالإنجليزيّة، وإنّما اعتمد كليّةً على سوزان برنار. انظر: **Le poème en prose**, p. 439.

فالحق أنّ تعريف الحاج صدى مباشر لنتائج برنار التي تُجْملها في هذه الفقرة: J'ai tenté d'indiquer... les conditions nécessaires pour que le poème en prose atteigne sa beauté propre, c'est-à-dire soit vraiment un "poème" et non un morceau de prose plus ou moins travaillé: brièveté, intensité, gratuité sont pour lui, nous l'avons vu, non des éléments de beauté possibles, mais vraiment des éléments constitutifs sans lesquels il n'existe pas...[١]

لا مشاحةَ أنّ كتابَ سوزان برنار الرائدَ قد أثَّر في أدونيس والحاج بصور مختلفة. وقد يَبْدو هذا لنا أمرًا طبيعيًا لحداثة الجنس، ولتعذُّرِ الدراسات العربيّة حوله عندئذ. ولكنّ الفرق بينهما واضح: فأدونيس يَسْتطيع في معظم الحالات أن يَخْلع على مقتبساته من برنار طزاجةً وطابعًا شخصيًا؛ وأمّا الحاج فهو يَأْخذ معطياتِ الباحثة الفرنسيّة مأخذَ التسليم. ولعلّ خير مثال على ذلك يتّضح في الترجمة العربيّة التي طرَحها الأديبان لخصائص قصيدة النثر، وهي الخصائص الثلاث الأساسيّة التي بَلْوَرَتْها برنار:

أدونيس[٣]	الحاج[٢]	Bernard
الكثافة والبلورة	الإيجاز	1. Brièveté
الوحدة العضويّة	التوهُّج	2. Intensité
الإشراق	المجانيّة	3. Gratuité

يتّضح لنا من الجدول أنّ الحاج يتقيّد بالترجمة الحرفيّة، في حين يَعْمد أدونيس إلى التفسير والتأويل. ومع ذلك، فالمصطلحات التي آثرها أدونيس ليست من خَلْقه تمامًا؛ ذلك لأنّ الباحثة الفرنسيّة استخدمَتْها في مواطن مختلفة من كتابها، وبخاصة في الفصليْن الثالث والرابع المعنونيْن على التوالي: «إسطاطيقيّة قصيدة النثر» و«الختام.»[٤]

نأمل مُخْلصين ألاّ يكون من قبيل الافتئات أن نَفْترض أنّ الأديبَيْن العربيّيْن اكتفيا بالتماس المعلومات الشديدة المساس بقصيدة النثر من هذين الفصلين الأخيرَيْن بدلاً من قراءة الكتاب الضخم برمّته. على أنّ افتراضنا أنّ قراءة الحاج لهذا الكتاب كانت جزئيّةً وانتقائيّةً قد يساعدنا على فهم اضطراب الحاج وتناقضه مع نفسه، وبخاصةٍ في ما يتعلّق بقضيّة الطول في قصيدة النثر. ونرجّح أنّ الحاج كان من المُمْكن أن يعدِّل موقفَه لو أنّه قرأ بعنايةٍ مناقشةَ برنار لقصيدة النثر القصصيّة في **أغاني مالدورور** للوترِيامون التي تتميَّز بطولها.[٥] ومن الأمور التي تَدْعو إلى التأمُّل هنا أنّ أعلام هذا الجنس الأدبيّ المبرِّزين في الأدب الفرنسيّ، والذين يُعْجب بهم الحاج، أمثال رامبو وميشو وأرتو، وپِرْس يكتبون القصائدَ القصارَ والطوالَ. ومجموعة **لن**، وهي باكورة الحاج الشعريّة، تصل بتناقض الحاج مع نفسه إلى أقصى حدّ: فبرغم غلبة الأشعار القصيرة نسبيًا في هذه المجموعة، فإنّ آخر قصائدها، وعنوانُها «الحب والذنب، الحب وغيري،» تَشْغل ستًا وعشرين صفحةً. كما أنّ مجموعته الخامسة **الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع**، والتي نشَرَها في عام ١٩٧٥، تتألّف من قصيدة واحدة طويلة في ثمان وثمانين صفحة.

وفيما يتعلّق بأصل قصيدة النثر كجنس أدبيّ، يقرِّر الحاج أنّها نشأت «انتفاضًا على الصرامة والقيد،» وأنّها مازالت حتى الآن تلك التي طالب بها رامبو في القرن التاسع عشر حين أراد «العثورَ

١ - **Le poème en prose**, p. 763.
٢ - «المقدّمة،» ص ١٢.
٣ - أدونيس، «في قصيدة النثر،» **شعر**، العدد١٤، ربيع ١٩٦٠، ص ٨١ - ٨٢.
٤ - **Le poème en prose**, p. 408 - 465, 763 - 773.
٥ - المصدر نفسه، ص٢٢٠ - ٢٤٦.

على لغةٍ... تَخْتصر كلَّ شيء: العطورَ والأصوات والألوانَ.»(١) وهذه العبارة تَتْبع حرفيّاً الكلماتِ التي وضعتُها بحرفٍ أسود في مقولة رامبو عام ١٨٧١: Cette **langue** sera de l'âme pour l'âme, **résumant tout**, **parfums**, **sons**, **couleurs**, de la pensée...(٢)

وهي أيضًا ما طالب به بودلير عندما ألزمتْه تجربتُه الشعريّة البحثَ عن شكلٍ: assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience.(٣)

وترجَمَتُهُ كما التالي: «مَرِنٌ ومتلاطِمٌ بحيث يتوافق مع تحرُّكات النفس الغنائيَّة، وتموُّجاتِ الحلم، وانتفاضاتِ الوجدان.»(٤)

من المرجَّح عندنا أنَّ طبيعةَ هذا الجنس الأدبيِّ الثوريَّةَ، والطريقةَ التي عَرَضتْه بها سوزان برنار، قد مسَّتا وترًا حسّاسًا في جماعة **شعر**، وانسجمتا مع محاولاتها الدؤوب أن تَخْلق شعريَّةً عربيَّةً جديدةً على أنقاض التقاليد الأدبيَّة الكلاسيكيَّة. ولعلّ ممّا أَعْجب الحاجَّ وأدونيس، في دراسة برنار لهذا الجنس الأدبيّ، هو ما أكّدتْه من أنَّ قصيدة النثر تتميَّز، في المقام الأول، بقوّة دفع مزدوجة:
une force anarchique, destructrice, qui porte à nier les formes existantes, et une force organisatrice, qui tend à construire un "tout" poétique; et le terme même de 'poème en prose' souligne cette dualité: qui écrit en prose se révolte contre les conventions métriques et stylistiques; qui écrit un poème vise à créer une forme organisée, fermée sur soi, soustraite au temps.(٥)

[وترجمته: «قوَّةٌ فوضويَّة، هدّامة، تَجْنح إلى إنكار الأشكال القائمة، وقوَّةٌ بنّاءةٌ تميل إلى تأسيسِ 'كُلٍّ' شعريّ؛ ومصطلحُ 'قصيدة النثر' نفسُه يؤكِّد هذه الازدواجيَّة: فمن يَكْتب نثرًا يتمرَّد على كل التقاليد العَرُوضيَّة والأسلوبيَّة؛ ومن يَكْتب قصيدةً يَهْدف إلى خلق شكلٍ منظَّم، منغلقٍ على ذاته، ومُنبتٍّ من الزمن.»] وإذ نتتبَّع كيف انعكستْ هذه الازدواجيَّةُ في تصوُّر كل من الحاج وأدونيس لطبيعة هذا الجنس، نجد أنَّ الكاتبيْن العربيَّيْن لم يَفْعلا، في الحقّ، أكثر من أن يُعيدا صياغةَ الفقرة السابقة لسوزان برنار. يقول الحاج: « في كل قصيدة نثرٍ تَلْتقي معًا دفعةٌ فوضويَّةٌ هدّامةٌ، وقوَّةُ تنظيمٍ هندسيَّة. لقد نشأتْ قصيدةُ النثر انتفاضًا على الصرامة والقيد... ومن الجمع بين الفوضويَّة لجهة، والتنظيم الفنيّ لجهة أخرى، من الوحدة بين النقيضين، تَنْفجر قصيدةُ النثر الخاصة.»(٦) ويقول أدونيس: «تتضمَّن قصيدةُ النثر مبدأً مزدوجًا: الهدم لأنَّها وليدةُ التمرُّد؛ والبناءُ لأنَّ كلَّ تمرُّد ضدّ القوانين القائمة مُجْبَرٌ ببداهة، إذا أراد أن يُبْدع أثرًا يبقى، أن يعوِّض عن تلك القوانين بقوانين أُخَر كي لا يصل إلى اللاعضويَّة واللاشكل. فمن خصائص الشعر أن يَعْرض ذاته في شكلٍ ما، أن ينظِّم العالم إذ يعبِّر عنه.»(٧)

لا يتبقَّى عندنا شكٌّ كثير، في ضوء ما تقدَّم، أنَّ الكاتبَيْن العربيَّيْن يحذوان حذوَ النصّ الفرنسيّ، ويترجمان عنه جوهرَ المبادئ التي تشخِّص قصيدةَ النثر. ولكنَّ الكاتبين، مع ذلك، يَخْتلفان كثيرًا من

---

١ ـ **لن**، ص ٧٧ ـ ١٠٤، ١٢.

٢ ـ Rimbaud, **Œuvres complètes**, ed. Roland de Reneville and J. Mouquet (Paris: Gallimard, 1946), p. 270.

٣ ـ Baudelaire, **Œuvres complètes**, ed. Marcel A. Ruff (Paris: Editions du Seuil, 1968), p. 146.

٤ ـ «المقدّمة،» ص ١٢. والترجمة العربيّة لوصف بودلير لقصيدة النثر هي من عمل الحاج.

٥ ـ **Le poème en prose**, p. 444.

٦ ـ «المقدّمة،» ص ١٢ ـ ١٣.

٧ ـ أدونيس، مصدر مذكور، ص ٧٨.

حيث الصياغةُ، ونبرةُ التأكيد. ويبدو لنا أدونيس أقربَ الرجلين إلى الاعتدال، وأحرصَهما على استخدام لغة الحقائق المجرَّدة، وأكثرَهما تقديرًا للشخصيَّة الإيجابيَّة لقصيدة النثر ولوظيفتِها طبقًا لمنظومة جديدة من القوانين. وعلى العكس من ذلك، يَسْتعمل الحاج معجمًا مدبَّبًا استفزازيًا، ويؤكِّد ـ بصورةٍ واضحة ـ الطبيعةَ الفوضويةَ لقصيدة النثر.

مقدّمة لن والتأثير الفرنسيّ

يقرِّر الحاج في «المقدّمة» أنّ خصائص قصيدة النثر لا تساعد على بلورة هذا الجنس الأدبيّ فحسب، وإنّما تساعد كذلك على استبعاد كلّ ما ليس قصيدةَ نثر. ويَكْشف عبر تنظيره لما يسمِّيه بـ «القوالب الجاهزة» أنّنا «لا نَهْرب من القوالب الجاهزة لنجهِّز قوالبَ أخرى، ولا نَدَّعي التصنيفَ الجامدَ لنقعَ بدورنا فيه. كلُّ مرادنا إعطاءُ قصيدة النثر ما تستحقّ: صفةَ النوع المستقلّ.»[١] وكما توجد أجناسٌ أدبيَّة كثيرة من مثل الرواية، والحكاية، وقصيدةِ الوزن التقليديّ، وقصيدةِ الوزن الحرّ، توجد قصيدةُ نثرٍ لها، في رأي الحاج، الحقُّ المشروعُ في البقاء. ويذهب الحاج إلى أنّه ليس من المرغوب فيه أن تُرْهَقَ قصيدةُ النثر بالقيود: «لا نريد، ولا يُمْكن أن نقيِّد قصيدةَ النثر بتحديدات محنَّطة.»[٢] فهذا الجنس الأدبيّ الجديد، في رأي الحاج، هو أرحبُ ما وصل إليه الشاعرُ الحديث على صعيدَي التكنيك والمحتوى معًا. إنّ قصيدة النثر تجنَّبتْ كلَّ ما لا يَعْني الشاعرَ الحديثَ، واستغنَتْ عن الهامشيَّات التي توهِن قوةَ القصيدة، وبمُقْتضى قوّتها الخلاّقة: «رفضتْ ما يحوِّل الشاعرَ عن شعره لتضع الشاعرَ أمام تجربته، مسؤولاً وحده، وكلَّ المسؤوليَّة، عن عطائه. فلم يَبْقَ في وسعه التذرُّعُ بقساوة النُّظْم، وتحكُّمِ القافية واستبدادِها، ولا بأيِّ حجّة برّانيَّة مفروضة عليه.»[٣]

ويلخِّص الحاج هذه القوانين المتداخلة في ما يسمِّيه «القانون الحرّ لقصيدة النثر.» وفي هذا الصدد يسارع إلى الدفاع عن القوانين الثلاثة لقصيدة النثر، وهي الإيجاز والتوهُّج والمجانيَّة، بالقول إنَّها ليست قوانين سلبيَّة، ولا «قوالبَ جاهزة» تُفْرَغُ فيها التفاهاتُ لعمل قصيدة نثر، وإنَّما هي الإطار لموهبة الشاعر، وتجربته الداخليَّة، وموقفهِ من العالم والإنسان. وقد يَقْترب دفاعُ الحاج من الانفعال الشعريّ، إذ يَذْهب إلى أنَّ هذه القوانين إنَّما تَنْبع «من نفس الشاعر ذاته»: ذلك لأنَّها «استُخْلصتْ من تجارب الذين أبدعوا قصائدَ نثر،» وهي فوق ذلك «رؤى،» وهي من ثم عناصرُ «ملازمةٌ» لكل قصيدة نثر ناجحة، لا عناصرُ «مخترعةٌ» لقصيدة النثر كي تَنْجح.[٤]

كثيرًا ما تعرضتْ اسطاطيقا النقد العربيِّ القديم لاتِّهامات شتى، لعلّ من أشيَعها أنَّها جافيةٌ، وجامدةٌ، وغيرُ قابلة للتغيير. وعلى هذا المهاد يحاول الحاج، كما حاول قَبله أدونيس، أن يَدْرك واحدةً من أهمّ مقدّمات الفنّ المنطقيّة عمومًا، ومقدِّماتِ الشعر خصوصًا، حين يقرِّر أنْ «ليس في الشعر ما هو نهائيّ.» ويرتِّب على ذلك أنّه ما دام صنيعُ الشاعر خاضعًا لتجربته الداخليَّة فيستحيل أن تكون الملابساتُ والشروطُ والأسسُ الشكليَّة خالدةً.[٥]

رفْضُ الحاج للمقولة القديمة إنَّ العالم يتغيَّر يُفضي به إلى مناقشة قضية اللُّغة ثانيةً. ويَغْلب على مناقشته، في جملتها، فكرُ رامبو وعبارتُه. فهو يرى أنَّ الشاعر في ظل هذا العالم المتغيِّر يَبْحث أبدًا عن لغة جديدة تَسْتوعب موقفَه الجديد: «لغة جديدة ' تَخْتصر كلَّ شيء' * وتساير في وثبه الخارق الوصف إلى المطلق المجهول...

١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٥ ـ «المقدّمة،» ص ١٣ ـ ١٤.

* ـ علامات التنصيص من صنع الحاج، والجملة ترجمة حرفيّة لعبارة رمبو: "résumant tout" (م.د.)

[إنَّ الشاعر] في حاجة دائمة إلى خلقٍ دائمٍ لها. لغة الشاعر تَجْهل الاستقرار لأنَّ عالمه كتلة طليعيَّة.»[١]

إذا تذكّرنا ما أشرنا إليه من روح الرفض والتمرُّد غير المحدود والغالب على فكر الحاج وموقفه، فإنَّنا لن نجد غرابةً عندما نراه يَعدّ التقاليدَ الأدبيَّة الموروثة أخطرَ عائق «يعطِّل انطلاق الشاعر، ويَحْرف وجهته.» هذه التقاليد، بحُكْم جاهزيَّتها وأُلفتها، في رأي الحاج، أقدرُ من غيرها على إيقاع الشاعر في حبائلها «بما لها من إغراء (إغراء الراحة) ومن سلطان (سلطان التراث الطويل).» ويَخْلص من ذلك إلى أنَّ على الشاعر الجديد أن يَبْذل «جهدًا فائقًا لا من أجل الرفض النظريّ فقط [لهذه التقاليد]، بل كذلك للنجاح في التخلُّص من رواسبها... وإذ يَجْتاز الشاعر عقبةَ العالم الميت يفرّ من الأقماط.»[٢]

تَبْدأ مقدّمة لن بتعريف قصيدة النثر بوصفها جنسًا أدبيًا مستقلاً، ومتميِّزًا كلَّ التميُّز عن التقاليد الكلاسيكيَّة للشعر العربيّ. وتَنْتهي بحزمة من المزاعم الخطابيَّة عن قصيدة النثر، والمشتغلين بها. فهو يرى أنَّه إذا كان كل شاعر في ذاته مخترعَ لغةٍ، فقصيدة النثر هي اللُّغة الأخيرة على سلَّم طموحه. ويرى أنَّ هذه اللُّغة ليست باتَّةً، ولا نهائيَّةً، لأنَّ شاعر قصيدة النثر سيظلّ يَخْترع لغات جديدة.[٣]

ويَخْتم الحاج عرضه لقصيدة النثر بافتراض عجيب، وإنْ لم يَكُنْ مستغربًا تمامًا منه، وهو أنَّ قصيدة النثر نتاجُ شاعرٍ ملعونٍ في عصرٍ موبوءٍ بالسرطان: «يجب أن أقول... إنَّ قصيدة النثر ـ وهذا إيمان شخصيّ قد يَبْدو اعتباطيًا ـ عملُ شاعر ملعون... قصيدة النثر، التي هي نتاجُ ملاعين، لا تَنْحصر بهم. أهميَّتها أنَّها تتَّسع لجميع الآخرين... نحن في زمن السرطان... هنا وفي الداخل. والمصابون هم الذين خَلَقوا الشعرَ الجديد: حين نقول رامبو نشير إلى عائلة من المرضى. قصيدة النثر بنتُ هذه العائلة. نحن في زمن السرطان... قصيدةُ النثر خليقة هذا الزمن، حليفته، ومصيره.»[٤]

اتِّكاءُ الحاج على رامبو، واستشهادُه به، بوصفه مخترعَ لغةٍ وشكلٍ، وبوصفه ممثِّلاً بارزًا لعائلةٍ من المرضى استطاعتْ أن تَخْلق قصيدة النثر، يعزِّزان اعتقادَنا أنَّ الحاج يَقْرن نفسه بهويّة رامبو فكريًا وفنيًا معًا. وبرغم ما نَعْرفه من نفيه لأيَّة مؤثِّرات خارجيَّة ومُعْلنة أو ضمنيَّة، فإنَّ استخدامَه للعبارة المشهورة «شاعر ملعون» (poète maudit) واسترسالَه في تفريعاتها يؤكِّدان لنا أنَّه واقع كذلك، على نحوٍ ما، تحت تأثير الشاعر ـ الناقد الفرنسيّ ڤيرلن وتحت تأثير مفهومه لمن أطلق عليهم مصطلح «الشعراء الملعونين.»[٥]

١ ـ ٢ ـ «المقدّمة،» ص ١٤.

٣ ـ هذه الفكرة، الكثيرةُ الورودِ على قلم الحاج عن استمراريَّة اختراع اللُّغات والأشكال الشعريَّة، مردُّها، في رأينا، إلى مقالةٍ لأدونيس بعنوان «محاولة في تعريف الشعر الحديث،» وفيها يناقش أدونيس مسألةَ الإبداع الفنيّ عمومًا، ونوعَ الشعر الذي يحاول جيلُ مجلة **شعر** تحقيقه. انظرْ **شعر**، العدد ٢، صيف ١٩٥٩، ص ٧٧ ـ ٩٤؛ وكتابَ أدونيس، **زمن الشعر** (بيروت، ١٩٧٢)، ص ٨ ـ ٢٦. وهذه المقالة أعيدَ صوغُها في الكتاب تحت عنوان: «الكشف عن عالم يظلّ في حاجة دائمًا إلى الكشف»: وهذا العنوان مُقْتبَسٌ، باعتراف المؤلِّف، من الشاعر الفرنسيّ رينيه شارْ.

٤ ـ «المقدّمة،» ص ١٥.

٥ ـ Verlaines, **Les poètes maudits** (Paris, 1884). وانظرْ أيضًا للشاعر نفسه: **Œuvres en prose complètes**, ed. Jacques Borel, Bibliothèque de la Pleiade (Paris: Gallimard, 1972).

جذور قصيدة النثر عند أعلام شعر

من المُمْكن أن نقول إنَّ الحاج استطاع أن يثير في مقدِّمة **لن** القضايا الإسطاطيقيَّة المركزيَّة التي شغلتْ جماعة **شعر** في سنوات التكوين (١٩٥٧ ـ ١٩٦٠). ولكنْ لا بدّ من الاعتراف بأنَّ أدونيس تميَّز بين أعضاء الجماعة بأنَّه الشخصيَّة الأكثر ديناميَّةً، والأوسعُ إنتاجًا في مجالَي الشعر والنقد الأدبيّ؛ ولا شكّ عندنا أنَّ كتاباته عن الشعريَّة العربيَّة الكلاسيكيَّة والجديدة ساعدتْ على بلورة أهداف حركة **شعر** واتِّجاهاتها الفكريَّة والفنيَّة في الخمسينيَّات وما بعدها. ونرجِّح أنَّ الحاج ـ على الأقلّ في الطور المبكِّر من مسيرته الأدبيَّة ـ قد وَجَدَ في أدونيس مصدرًا هامّاً من مصادر الإلهام والمؤازرة. وإذا عددنا قصيدةَ النثر في الصدارة من المنجزات الرئيسيَّة لحركة **شعر**، فإنَّ أدونيس كان أولَ من زوَّد القارئَ العربيّ بدراسة وافية عن نظرية قصيدة النثر وتكنيكها وخصائصها البارزة.

لقد أدْرك جيلُ مجلة **شعر** في الخمسينيَّات عُقْمَ اللُّغة الشعريَّة، وعانى كثيرًا القبضةَ الحديديَّة للشكل التقليديّ. في هذا المناخ مثَّلَ طرحُ قصيدة النثر على صفحات مجلة **شعر** في عام ١٩٦٠ انصرافًا راديكاليّاً عن التقاليد الأدبيَّة الكلاسيكيَّة عند العرب، وأرْهص بطورٍ جديد، وإنْ يك خلافيّاً، من أطوار الشعر العربيّ الحديث.

ولكنْ كيف قُدِّمتْ قصيدةُ النثر على المسرح، ومَنْ رَفَعَ الستار، أو أَطْلق الشرارةَ الأولى؟ هذه قضيَّة محفوفةٌ بضباب الخلافات والمغالطات الشخصيَّة. وتصريحاتُ الحاج وأدونيس الشخصيَّة حول هذا الموضوع لا تساعدنا كثيرًا، بل تزيد الأمرَ تعقيدًا. فالكاتبان، ابتداءً، يَبْذلان جهدًا مضنيًا في إنكار أن تكون تجربتُهما مع قصيدة النثر، وأن يكون طرحُهما لها، نتيجةَ تأثُّرٍ بالنموذج الفرنسيّ لهذا الجنس. وتُسْفر مناقشاتنا مع أدونيس عن ميله إلى تناول قضية التأثير في إطارها العامّ، ويَعْترف، تبعًا لذلك، بدَيْنه للحركة الشعريَّة والفكريَّة في العالم.[١] أمّا الحاج فيَنْفي نفيًا قاطعًا أن يكون قد تأثَّر بأيّ مصدر أجنبيّ: «لم أقرأ أيّ شعر قبل كتابة **لن**. لقد كتبتُ **لن** كصرخة عفويَّة في الشكل والمضمون معًا: فأنا أكتب بطريقة شخصيَّة لا علاقة لها بأيّ مصدر شعريّ أو ثقافيّ خارجيّ.»[٢] ومع ذلك، فالأدلَّة التي بين أيدينا تشير فيما يَبْدو إلى الاتِّجاه المضادّ. فهناك، أولاً، تجلّيات أوتوبيوغرافيَّة معيَّنة من مثل اعتراف الحاج أنَّه قرأ جاك بريڤير فور انتهائه من دراسته الثانويَّة العامَّة.[٣] وهناك، ثانيًا، كتاباتُه التي تتفصَّد إعجابًا وولاءً مذهبيّاً لأعلام الشعر الفرنسيّ المعاصر مثل أرتو وبريتون وبريڤير وميشو. فضلاً عن أنَّ الحاج كان أوَّلَ رفاقه في تقديم هؤلاء الشعراء وفي الترجمةِ لهم في مجلة **شعر**. وأخيرًا، هناك شعرُ الحاج بلغته، وشكله، ومحتواه، ولونه السرياليّ الغالب، وهو عندنا سيِّدُ الأدلَّة. كلّ هذه الحقائق تَحْمل في أطوائها قوَّةً لا تُدْفع تشير إلى أنَّ الحاج تعرَّض بصورةٍ مباشرةٍ للتأثير الفرنسيّ.

ويوازي هذا الرفضَ من قبل الأديبين العربيَّيْن ـ وأَعْني الرفضَ أن يكون للرافد الغربيّ دخلٌ في تقديم قصيدة النثر في الأدب العربيّ ـ إصرارُهما على أنّ هذا الجنس الأدبيّ نشأ أصلاً في الكتابات الصوفيَّة. ونحن لا نَمْلك إلاَّ أن نفسِّر هذا الموقف المزدوج ـ إنكارَ الرافد الغربيّ، وإعلاءَ التراث الصوفيّ ـ في إطار الدفاع عن اطِّراد التراث العربيّ فكريّاً وأدبيّاً، بدلاً من الإقرار بالمؤثِّرات

١ ـ لقاء شخصيّ مع أدونيس (بيروت، ٢ أكتوبر، ١٩٧٤). وانظر كذلك أدونيس، «سينت جون پرس وأنا،» **مواقف**، الجزء ٢٩، خريف ١٩٧٤، ص ١٦٤ ـ ١٦٥.

٢ ـ لقاء شخصيّ مع الحاج (بيروت، ٣ أكتوبر، ١٩٧٤).

٣ ـ الحاج، «في غرفة جاك بريڤير،» **شعر**، الجزء ٣٥، صيف ١٩٦٧، ص ٥٩. وانظرْ أيضًا الحاج، بالاشتراك مع فواز طرابلسي، «جاك بريڤير: مختارات شعريَّة،» **شعر**، الجزء ٩، شتاء ١٩٥٩، ص ٦٧ ـ ٨٥.

السياسيَّة والثقافيَّة الوافدة ـ وهو إقرارٌ لا تسيغه الحساسيَّةُ العربيَّة، وبخاصةٍ من جماعة **شعر** التي كانت تمثِّل حينئذ التيارَ المضادَّ للالتزام القوميِّ العربيِّ.

علينا مع ذلك أن نسأل أنفسنا السؤال العامّ المشروع: هل قصيدة النثر جنسٌ محليّ أصيل في الأدب العربيّ؟ أمَّا الذين يقولون بالأصل العربيّ لهذا الجنس فَهُمْ يتعقّبون نَسَبَه إلى الأشكال المبكّرة من النثر المسجوع: إلى نثر القرآن الشعريّ ذي الرويّ الملتزم، وبخاصة في قصار السور، وإلى سجع المقامات، وإلى النثر الشعريّ الذي استُخدم في الترجمة من الشعر الغربيّ. ولكنْ ثمَّة فريق من بين الطليعيِّين المجددين ـ بدافع من اقتناعهم أو بدافع من حرصهم الاستراتيجيّ على مهادنة التيار المحافظ، والاحتماءِ من اتِّهاماته ـ يميل إلى ربط قصيدة النثر بالتربة العربيَّة الأمّ. ومعظمُ البيانات في هذا الصدد صدرتْ عن أدونيس، ويوسف الخال، وأنسي الحاج.

فقد كتب أدونيس أولَ مقالة عن قصيدة النثر عام ١٩٦٠، وحاول أن يُبَرْهِن فيها ـ ضمن أشياء أخرى ـ أنَّ هذا الجنس نشأ أصلاً في الأدب العربيّ، وبخاصة في نثر الصوفيِّين. ولكيْ نَفْهم موقف أدونيس في سياقه الصحيح علينا أن نتذكَّر أنَّه إنَّما كتب هذه المقالةَ للدفاع عن الجنس الأدبيّ الجديد في وجه عاصفةٍ متداخلةِ الدعاوى تَزْعم أنَّ قصيدة النثر دخيلةٌ على الأدب العربيّ وأنَّها من ثمَّ تشكِّل خطرًا على التقاليد الشعريَّة العربيَّة. ودفعًا لسوء الفهم، أسارع إلى التأكيد أنَّ أدونيس لم يتلطَّف إلى المحافظين على حساب كرامته الأدبيَّة، ومكانِه في الأدب العربيّ الحديث. فهو يُوضح في عام ١٩٧٤ موقفَه بأنَّه جاهد منذ البدء أن يُثْبت أنَّ هذا الشكل من أشكال التعبير ليس مستوردًا من أوروبا، كما يقول المحافظون في اتِّهاماتهم، وإنَّما هو وثيقُ الصلّة بالكتابات الصوفيَّة. ويضيف أنَّه اليوم، وبَعْدَ أربعة عشر عامًا من مقالته السابقة، أكثرُ اقتناعًا بهذا الرأي، رغم أنَّه لم يَكُنْ واضحًا تمامًا عندئذ، وأنَّه يَسْتطيع أن يدافع عن رأيه الآن بكل تفصيلاته؛ ذلك أنَّ هذا النوع من الكتابة عُرِفَ في الأدب العربيّ قبل ظهوره في الآداب الأجنبيَّة دون استثناء، لأنَّ الأدب العربيّ أقدم من الآداب الأوروبيَّة المعروفة.(١)

والإنصاف يَقْتضينا أن نشير إلى أنَّ أدونيس واصل جهوده في إحياء الأدب الصوفيّ، وربطِهِ بعجلة الشعر الطليعيّ. وقد تركتْ هذه المحاولة من جانبه آثارًا لا تُنْكر في اتِّجاه الشعر العربيّ، والحصادِ الشعريّ فيما بين الستينيَّات ووقتنا الحاضر.

أمَّا موقفُ يوسف الخال من هذه المسألة فأكثر حذرًا. فالخال يرى أنَّ قصيدة النثر وُجِدتْ في الآداب كلِّها، إلاَّ أنَّها لم تُبَلْوَرْ ولم تمارَسْ كجنس أدبيّ خارج الأدب الفرنسيّ.(٢)

وأمَّا الحاج فيَجْزم، كما بيَّنا سابقًا، أنَّ هذا الجنس نتاجُ أولئك المصابين بالمرض والجنون، نتاجُ الشعراء الملعونين: «قصيدة النثر... عملُ شاعرٍ ملعون. الملعون في جسده ووجدانه.»(٣) والحاج، فوق ذلك، لا يَرْبط قصيدةَ النثر بالأدب العربيّ والنثر الصوفيّ فحسب بل بالأدب الفرنسيّ أيضًا، وخاصةً بأبرز عَلَمَيْن من أعلام هذا الجنس الأدبيّ وهما بودلير ورامبو.

قد يهوِّن من شأن هذه العيوب في تصوُّر الحاج المبكِّر لقصيدة النثر عرضُنا إيَّاها في ضوءِ ما لدينا من معلومات عن حياته. فقد نَشَرَ الحاج مجموعتَه الأولى **لن** ولمَّا يكد يَبْلُغ الثالثة والعشرين،(٤) ولم تَكُنْ تتجاوز ثقافتُه النظاميَّةُ حدودَ التعليم الثانويّ، فضلاً عن بضع سنوات من الخبرة الصحافيَّة. وليس من الغلوّ أن نَفْترض أنَّ الحاج

---

١ ـ لقاء شخصيّ مع أدونيس.

٢ ـ لقاء شخصيّ مع الخال، (بيروت، ١ أكتوبر، ١٩٧٤).

٣ ـ «المقدّمة،» ص ١٥ ـ ٦.

٤ ـ انظر تنويه الخال بمجموعة **لنْ** على ظهر الغلاف. وانظرْ حول نسبة هذا التنويه إلى الخال **شعر**، العدد ٢٦، ربيع ١٩٦٣، ص ١٣٨.

في هذه السنّ الانطباعيَّة المبكّرة كان يوافق بلا تحفُّظ على مقولات أدونيس حول قصيدة النثر، وخصوصًا أنَّ أدونيس كان عندئذ أديبًا مستحصد الأدوات، وطاقةً فنيَّةً ونقديَّةً يُعتدّ بها، على الأقل في محيط الأدبين اللبنانيّ والسوريّ. وأكبرُ الظنّ أنَّ الحاج، في تصوُّره لقصيدة النثر، وكتابتِه عنها، اعتمد على موهبته الفرديَّة بوصفه شاعرًا رافضًا متمرِّدًا، أكثرَ من اعتماده على أيَّة معرفة رسميَّة منظَّمة عن النظريَّة الأدبيَّة، بله الكتابات النثريَّة عند المتصوِّفين. فعلى حين يَكْشف الحاج عن قدر كبير من الدراية والكفاية في كتاباته عن السرياليِّين وممارسي قصيدة النثر من الفرنسيِّين، وفي الترجمة عنهم، لا تكاد أُلفَتُه بالمتصوِّفين والأدب الصوفيّ تُذْكر؛ وهو نفسه يَعْترف صراحة: «أنا لستُ خبيرًا بالعلم الصوفيّ، وإذا سألتَني أن أسمِّي لك شاعرًا صوفيًا، فلن أَستطيع أن أَذْكر اسمًا واحدًا.»[1]

مهما يَكُنْ من أمرٍ، فإنَّ الكتابات الصوفيَّة لم تُسْهم في نشأة قصيدة النثر في أوائل الستينيَّات. صحيح أنَّ أدونيس يحاول، كما تقدَّم، أن يُثْبت وجودَ هذا الشكل من التعبير في الأدب الصوفيّ، إلاَّ أنَّه لم يَزْعم قطّ أنَّ الأدب الصوفيّ مهّد لظهور هذا الجنس الأدبيّ الجديد. والتاريخ الأدبيّ لهذه الحقبة يقيم الدليلَ على أنَّ العامل الصوفيّ لم يَكُنْ له دور يُذْكر إلاَّ في مرحلة لاحقة من مراحل التطوُّر التي مرَّ بها هذا الجنسُ الأدبيُّ، وذلك، تحديدًا، عندما أَصْدر أدونيس مجلته الثقافيَّة **مواقف** في ١٩٦٨. ففي مقالة من أربعة أجزاء، يَدْعو أدونيس إلى تأسيس أسلوب جديد في الكتابة، ويقدِّم للقارئ العربيّ أسلوبَ النّفريّ ـ وهو صوفيّ من القرن العاشر الميلاديّ ـ نموذجًا «قديمًا» لكتابة «جديدة.» ويَلْحظ أدونيس أنَّ أبرز خصيصة مدهشة في كتابة النّفريّ تتمثَّل في شكل التعبير، وأنَّ النّفريّ، في وقت بلغتْ فيه الشكليَّةُ الكلاسيكيَّةُ أوجَها، استطاع أن يؤسِّس مبدأً آخر لشكل آخر. ولتأكيد المشاكلة والارتباط بين النّفريّ، وبين التجربة الجارية عندئذ في مجال قصيدة النثر والشعر الجديد عمومًا، يُلْقي أدونيس مزيدًا من الضوء على أسلوب ذلك المتصوِّف: «ليس الشكل عند النّفريّ صيغةَ كتابةٍ، وإنَّما هو صيغةُ وجود. أَعْني أنَّه وعدٌ ببداية دائمة. ومن هنا لا يَنْطلق النّفريّ من أولانيَّة شكليَّة، بل يَنْطلق، على العَكْس، من أولانيَّة اللاشكل. كتابة النّفريّ تَصْدر، ضمن التراث العربيّ، عن أصالة شخصيَّة مُطْلقة... لا أثر فيها لأيّ نموذج سابق، ولا أثر فيها للذاكرة الجماليَّة.»[2]

إنَّ أهميَّة النّفريّ، من ناحيَتَي التكنيك والمحتوى، لجيلَيْ **شعر** و**مواقف**، يُعدّ في حقيقة الأمر أكثرَ من مجرَّد اكتشافٍ وَقَعَ بمحض المصادفة؛ ذلك لأنَّ المثال الذي يَطْرحه النّفريّ يولِّف بين رفض الأشكال الجاهزة، وارتيادِ المجهول، والأصالةِ المُطْلقة، والحساسيَّةِ الميتافيزيقيَّة ـ وهذه مُثُلٌ أثيرة عند الشعراء الجدد، يَسْتَشرفون إنجازها.[3]

واقع الأمر ليس أنَّ قصيدة النثر سبَقَتْها أنماطٌ كفيَّةٌ من الأدب الصوفيّ ـ فهذه وُجدتْ في الأدب العربيّ، والآداب الإسلاميَّة لقرون خَلَتْ، ولم تُسْعف في خلق جنس أدبيّ مستقلّ ـ وإنَّما المحقَّق تاريخياً ونظرياً أنَّ تقديم هذا الجنس الأدبيّ إنَّما تمّ في الستينيَّات نتيجة لعاملَيْن متداخلَيْن: (أ) عَجْز القصيدة الكلاسيكيَّة عن أن تعبِّر عن روح العصر وهمومه، و(ب) الرافد الغربيّ، في شكل قصيدة النثر كجنس أدبيّ راسخ في الشعر الفرنسيّ المعاصر.

كندا

محمد ديب

أستاذ الأدب المقارن في جامعة ألبرتا، كندا

---

١ ـ لقاء شخصيّ مع الحاج.

٢ ـ أدونيس، «تأسيس كتابة جديدة III،» **مواقف**، العدد ١٧ ـ ١٨ (نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٧١).

٣ ـ عثر أدونيس على كتاب **المواقف والمخاطبات** للنّفريّ بطريق المصادفة البحتة في مكتبة الجامعة الأميركيَّة ببيروت. انظرْ **مواقف**، العدد ١٧ ـ ١٨ (نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٧١)، ص ٦. وتَرْجع تسميةُ هذه المجلة الثقافيَّة الدوريَّة إلى **مواقف** النّفريّ.

ندم حجم الموت

مهداة الى ولدي الشاعر عماد جبار

• عبد الرزاق عبد الواحد •

ستُعاتبُني ذاتَ يومْ
أنّني لم أبحْ لكَ كلَّ جروحي
كنتُ أرهنُ روحي
عندَ آخرِ نَزْفِ دمٍ كلَّ ليلَهْ
حينَ لم يوقفِ الدَّمُ سَيْلَهْ
لَملَمتُها ومضَيتُ..

❖ ❖

موجِعًا سيكون العقابْ
بين حيٍّ ومَيْتْ!
أنْ تُناجي الغيابْ
أنْ تُعلِّقَ أسئلةً
في مَهَبّاتِ أجنحةٍ رحلَتْ بالجوابْ
ولذا،
سأجنِّبُكَ الآنَ هذا العَذابْ!

❖ ❖

أدري أنّي علَّمتُكَ شيئًا من أوجاعِ الشِّعر
وحينَ رأيتُكَ مُنهمكًا فيها
كسَّرْتَ ضلوعي
ولَحظةَ أبصرتُكَ تُبْدلُ كلماتك
فتَحِلُّ الوجَعَ المقتولَ محلَّ الوَجعِ القاتلِ
أجرَيْتَ دموعي!

❖ ❖

أتراني أحسنتُ إليكْ؟
أم أسقَطتُ أسايَ عليكْ؟!
ألأنّي أبصَرتُكَ حجمَ الصَّوت
وحَجمَ الموت،
وتَعبانٌ أنا من صوتي
قَلِقٌ من موتي
فاختَرتُكَ كي أودِعَ آخرَ أوجاعِ العمرِ لدَيكْ؟

❖ ❖

وسوفَ تُعاتبُني ذاتَ يومْ
أنّني لم أُقَدِّمْ لصوتكَ إلاّ الصَّدى
لم أُنَبِّهْ خُطاكَ لكلِّ المَدى
بل تركتُكَ في أوّلِ الدَّربِ
تَسْعى لوَحْدكَ نحوَ الرَّدى

ثمَّ لَمْلمتُ بعْثرَتي ومضَيتْ
موجعًا سيكونُ العتابْ
بين حيٍّ ومَيتْ!

❖ ❖

تُرى أكانَ عليَّ بأنْ أحبسَ الخوف قُبَّرةً في ثيابي؟
أنْ أَستَفِزَّ ارتيابي
في ظلالِ السُّطورِ
لتأخُذَ حذْرَكَ بعدَ غيابي؟
أفَكنتَ ستَغفرُ لي أنَّني خِفْتُ،
أمْ كنتَ تُمعنُ ساعتَها في اجتنابي؟!
وماذا سيُعطيكَ هذا الَّذي ضاعَ حتّى شبابي
وأنا أرتَديهْ
ثمَّ حين انتهى العُمر ألفَيتُ نفسيَ عريانَ فيهْ؟!

❖ ❖

وأعلمُ أنَّكَ سوفَ تُعاتبُني
سوفَ تبحثُ عن أيِّ سببٍ لِتُعاتبَني
كلَّما ازدادَ جُرحُكَ نَزْفا
وأعلمُ أنَّكَ أوفى
ولكنَّ للشِّعْرِ ذاكرةً
كلَّما أوغَلَ العمرُ تَزْدادُ خوفا...!

بغداد

نشوة

ست قصائد تهدى إليه

. محمد علي شمس الدين .

الطّوافُ حول صاحب الخَصْر والزمان

طَهَّرتُ ثوبي ثلاثًا كي أطوفَ على إزار خصرِكَ بين الرُّكْنِ والحجَرِ
إنْ لم يجِدْ طائرُ السَّعْد الذي أسَرَتْ عيناكَ صورتَه فالموتُ في الشجَرِ
والوحشُ تجارُ في الأقفاصِ خائفةً والريحُ تَعْصف من جبّانة البشَرِ
سلاسلُ الشَّعْرِ فوق النَّحْرِ، جاريةً شعثاءَ تهدُرُ مثلَ الماء في الحُفَرِ
حبالُ سحْرِكَ إنْ أطلقْتَها سَحَرًا تَلَقَّفَتْها يدُ العُبّادِ في السَّحَرِ
ولستُ أطلبُ من آسيَّ مُعْجِزةً ولا المسيحِ ولا مِنْ غامضِ القَدَرِ
يكفي بأنَّ وجهَكَ يبدو في مفاتِنِه حتّى يقومَ به الموتى على قَدَرِ

وَصَلَ المهدي

وَصَلَ الملكُ المنصورُ برايته الخفّاقهْ.
وَصَلَتْ بُشرى الفتح إلى القمرِ السائرْ
وإلى الشمسِ الدوّارهْ.
وَصَلَ العدْلُ إلى غوْث الضعفاءْ
ونجا من قاعِ البئر الغارقُ فيها.
وَصَلَ المهديُّ فأشرقَ وجهُ الظلماتْ
واتَّقَدَتْ في أحشائي نارُ العالَمْ.

الفتح

هات وقُمْ نفتَحْ بابَ الحانهْ
فالفتحُ هنا فتحٌ آخرْ.
وإذا مُتُّ شهيدًا أو مقتولاً
فلأُدْفَنْ قربَ جدارِ الكرمهْ
ولْيُعْقَدْ فوق ترابي
ما يُشْبِهُ حانَ التوبهْ
ليُصلّي فيه عليَّ السِّكّيرونْ.

الطائر القدسيّ

سأهُبُّ من نومي لأُبْصِرَ وجهَكَ الفتّانَ
إني الطائرُ القدسيُّ أفْلَتَ من شباكِ سجونِه في الأرض
حين هَتَفْتَ لي...
ولأنّني أهواكَ
أصحو حين تدعوني وإنّي سيِّدُ الأكوان خادمُكَ الأمين.
يا ربِّ أدْرِكْني بغيثٍ من هدايتكَ القريبةِ
قبلما أغدو هباءً في الترابِ
وعاريًا من فيض جودكْ
واجلسْ على قبري
بصحبة دنِّكَ الساقي
ومُطْربِكَ الجميلْ
لأهُبَّ من لَحْدي وأرقصَ فوقه طَرَبًا.
فَقُمْ يا أيُّها الصنَمُ النبيلُ بخفّةِ الحركاتِ

والقدِّ النحيل، فإنّني
سأهبُ آنئذ
وأرغبُ في الحياة مصفّقًا لمدى بهائكْ.
فإذا كبرتُ وكنتُ أعجزَ من حبوري فيكَ
فلْتضْمُمْ إليكَ عظامَ صدْري لحظةً
فأهُبَّ في ضيق العناق، وإنَّ قلبي في سمائكْ
كالطائر القدسيّ فامنحني، إذنْ، أجَلاً لأعتنقَ الحياهْ
وأقومَ في يوم الممات إلى لقائكْ.

فوق العرش

فوق العرشِ رأيتُ ملائكةً تتثنّى
وتصفّق للراقصِ في المحرابِ حبيبي.
عيناي له
وتَهميان به
فإذا جرَتا بالدمع تكوَّنَ من دفقهما النهرانِ
وأمْعَنَ في الأرضِ الطوفانُ.
يتصدّع زُهدي حين يميلُ بقامته الهيفاء
فأحملُ زادي وعصايَ وأرحلُ عن بيتي نحو مفاتنه
وألوذُ هناك بزاوية لا يبصرها أحدٌ إلاّ وتمنّاها.
أشْربُ كأسي طافحةً
وأحدّقُ في طلعةِ مَنْ أهواهُ حبيبي.

طريق الموسيقى

لتَدُمْ ذكرى مَنْ أحْزَنَنا
في وقت السَفَرِ.
لم يذكُرْنا
ومضى من دونِ وداعْ،
فَغسَلْنا أيدينا
بدموعٍ تجري من دَمنا.
لم يُنْصِفْنا فلَكٌ
بهدايتنا نحو الرُتَبِ العُليا.
أما القلبُ فيأمل أن تَبْلغ بابكَ أصداءُ ندائهْ
ومذ ابتعدتْ قدماكَ عن الروض
امتلأتْ عيناهُ وفاضَتْ
بدموعٍ تَنْزلُ من أغصان الشربينْ.
غيِّرْ يا ضاربَ أوتار العود
طريقَ الموسيقى
نحو الغَزَلِ
إنّني أعرفُ من أيْ «عراقٍ» يأتي صوتُ العُشّاقِ
لقلوبٍ تُحْرقها نارُ الأشواقِ.

بيروت

حوارية البقاء والأمل

• محمد ديبو •

الجوقة:
وبين اللّد والكرملْ،
يغني البحرُ للبيدرْ.
وبين العشب والسوسنْ،
تغنّي القدسُ للعوسجْ.
وبين الغيمِ والزرقهْ،
يناجي نورسٌ عكّا.
وبين الحُلْمِ واليقظهْ،
ينادي لاجئٌ يافا.
ويَهْذي آخرٌ ثملٌ:
متى العوده؟
متى العوده؟

صوت الأب (والد الشهيد محمد الدرّة):
أناديكمْ..
أناديكمْ..
فهلْ من سيِّدٍ فيكمْ؟!
أناديكمْ..
وبالأقصى أحلِّفُكمْ،
وبالنَّجفِ الشريفِ، كنيسةِ المريمْ،
بصوت محمد الآتي.
أُحلِّفُكمْ..
أُحلِّفُكمْ.. بنورسِ بحرِ يافا، شهوةِ
الزيتونِ،
زقزقة العصافير، انبثاق الشمسِ
لحظة خيطِها الأولْ.
أناديكمْ..
أناديكمْ..
وكلّي حاقدٌ ثائرْ..
ووردي ذابلٌ ظامئ..
وقلبي فاحمٌ أسودْ..
وأوْردتي فتيلٌ صاعقٌ غاضبْ.
أناديكمْ..
وآهٍ لو
يملِّكني الإلهُ قيادَ باخرةِ الضُحى، لعجنتُ
بالصوت الصدى..
لضربتُ بالأفقِ المدى..
لجعلتُ من ذي الأرضِ بركانًا
وزلزالاً..
وأرضًا من دمٍ وردي.
أناديكمْ..
أناديكمْ..
فهلْ منْ قائد فيكمْ؟
يُعيدُ إليَّ بسمتَهُ..
يُعيدُ إليَّ شهقتَهُ..
يُعيدُ إليَّ نغمتَهُ
إذا نادى،
مع الصبح: «أحبُّكَ يا أبي أبدا..»؟
أناديكمْ..
أناديكمْ.. وأصرخُ في ملاهيكمْ:
أمَا يهتزُّ شيءٌ في محاجركمْ؟
ألاَ تهوي دموعٌ من مآقيكمْ؟
أناديكمْ..
وما عندي ولا أملٌ بأيٍّ منْ
كراسيكمْ.
وإنْ كنتمْ... وإنْ كنتمْ..
كما قالوا،
غداةَ تَفَلْسفوا عنكمْ،
فذا شعبي يُقتَّلُ منذ خمسينٍ
أمامَ عيونِ بؤبُئِكُمْ...
وإنْ كنتمْ..
كما قالوا..
غداةَ تفلْسفوا عنكمْ،
فذا حجرٌ ينادي: «مَنْ يُبايعني
على درب الشهادة، كي أصارحكمْ؟»
أنا الوطنُ..
تعالوا فانتموا حجرًا..
تعالوا فانتموا أرضًا..
تعانوا فانتموا سفنًا..
فتلْكَ سفينةُ العرشِ التي
لا تَعْرفُ الغرقَا.
تعالوا فانتموا حَجَرًا،
وإلا سوف نُغْرقكمْ،
بطوفانٍ على بحرٍ،
بطوفانٍ على جبلٍ،
بطوفانٍ على عرشٍ.
تعالوا فانتموا حَجَرًا،
وإلاَّ سوفَ نغرقكمْ،
فذا نوحٌ يهدِّدكمْ.
تعالوا فانتموا حَجَرًا،
وإلاَّ سوفَ نغرقكمْ،
فذا شعبي يهدِّدكم.

الطفل الشهيد (محمد الدرّة):
ويا أبتي:
أنا منفى،
أنا وطنٌ
أنا صمتٌ،
أنا لغةٌ،
وأحلمُ بالبعيد، أنا
هويّةُ ذلك الوطنِ.
وجئتُكُمو..
هنا نورٌ..
سيقفلُ بي،
أنا الزمنُ.
أنا نورٌ، إذا ما أظلمتْ حُقَبٌ،
بقاءٌ لا فناءَ به..
إذا ما اخضوْضرَ اليأسُ
وعمَّ الكذبُ والزيفُ.
أنا اللوزُ الشهيُّ، على عناقيدِ
البنفسجِ، سابحًا فوق الفضاءِ
الرافديِّ، على ذُرى بابلْ..
أنا الموتُ المؤبّنُ للشهادةِ والخلودِ،
أسيرُ جنبَ النورسِ الماضي، إلى أكوانِ
مَنْ صُلبوا، إلى أكوانِ مَنْ قُتلوا،
على أرضٍ من المرمرْ.
أنا لغةٌ..
وأحفظُ في حروفي كلَّ مَنْ ماتوا،
فداءَ الأرضِ والزهرِ.
وأحفظهمْ من الموتِ..
وأحفظهمْ تلاوينًا من الحبِّ،
تلاوينًا من العشقِ.
أنا لغةٌ..
وأحفظهمْ على كتبي،
ليُدْرِكَ كلُّ مَنْ يولدْ،
بأنّهمو منَ الشهداءِ قد وُلدوا.

الطفل المصريّ أحمد شعراوي:
(الذي ركب حافلة واتجه نحو العريش،
للمشاركة في انتفاضة الحجارة)
محمَّدُ يا محمَّدنا..
ويا قبسًا مضيئًا فوقَ أقمارٍ خجولاتٍ
تنامُ على سرائرنا..
ويا أيقونةً ممهورةً بالدَّمِ ماتتْ عند نافذتي،
على ملقى مشارفنا.
أنا أحمدْ..
أنا أحمدْ، أنا مصر.
أُلبّي من عُمْيقِ القلبِ صرخَتَكَ التي
قد أوقدتْ ناري،
وأضرمتِ الحرائقَ في شراييني.
أنا مِنْ مصرَ يا صاحبي..
وليستْ مصر مصْرَهُمُو..
فلي مصري التي ما هادنتْ أبدًا..
ولي شعبي الذي ما غادرَ الساحهْ..
ولي أطفالُ قاهرتي
يسيرونَ انبلاجَ الصبحِ، نحو دماءِ
مَنْ رحلوا، إلى الملكوتِ فانتصروا..
وما زالتْ دماؤُهُمُو..
تلاحقنا... وتُقْلقنا..
وتَضْربنا بعنفٍ من رجولتنا،
وتَهْزأُ من حكايانا.
محمَّدُ يا محمَّدنا..
إلى رفحٍ ركبتُ الباصَ في الظلمهْ..
ومحفظتي من الأقلامِ قد فرَّغْتُها
حَجرًا من البارود..
قد أملأتُها، نحو العريش أخذتُ دربي كي
أفرِّغ حقدَ مَنْ غضبوا.
وخانتني طفولتُنا..
وخانتني براءتُنا..
وما فرَغتُ حقدي يا محمدنا.
لماذا يمنعوني يا محمدنا؟!
أحبّائي..
أجيبوني.. أجيبوني..
وأهْونُ ألفَ مرهْ أن أموتَ ولا أرى علَما
لمَنْ قتلوكَ، فوقَ تراب قاهرتي.
أنادي مَنْ..
أحبّائي..
أنادي مَنْ..
«إمام الشيخ» قد رحلا..
«فؤاد النجم» قد صُلبا..
فرجْ فودهْ وقد قُتلا..
أجيبوني..
أنادي مَنْ..
أنادي مَنْ..
أحبّائي!

دمشق

مـــاذا أراد أن يقـول عـازف الـــربـــاب؟

. ياسين طه حافظ .

جاءني عابراً شجراً مهملاً
وفراغًا كبيراً غزَتْهُ نفاياتُ قرنٍ مضى
وتوقَّفَ فزَاعةً
بين وجهي وبين الأفُقْ.

❖ ❖

وتلفتَ،
ثم تلملمَ في جلسةٍ حَذِره
يَحْتمي بعباءته مثل روحٍ قديمْ.

❖ ❖

في «ربابته» اليابسه
كان يُخرجُ أزمنةً تالفه
وأناسًا قضوا
وثناءً عريضًا لأرواح أسلافنا.

❖ ❖

النواحُ القديم يدور بنا
النواح يُذكِّرنا بخساراتنا
والنواح القديم يقول الذي نتمنَّى
والنواح
يلامس أرواحَنا، ثم يرجع محترسًا
ليمدَّ غطاءً خفيفًا علينا ويبعدُ ـ
يبعد خطُّ الربابة عنّا.

❖ ❖

كنت أعطيتُه قطعةً ومضى
غاضبًا؟ راضيًا؟
ما رأيتُ له غضبًا أو رضى.
هو في لحظةٍ غاب وخلَّفَ لي دورةً
من «ربابته» والكلام
أتباعد عنها وتبقى تحوم برأسي
وتوقظ فيه مقابرَ من بشرٍ وحطامْ.

❖ ❖

قلتُ: لو أستطيع اللحاقَ به!
أستعيد مراثيه، أسرارَ أبطاله
وإشاراته بين حين وحين
إلى قصة لا يريد المرورَ بها.

❖ ❖

كان يوحي بشيءٍ ويُخفي تفاصيلَه
ثم يكشفُهُ ويُضيِّعُهُ
كنتُ مرتبكًا قَلِقًا أتطلّعُ فيه
وحين رآني أُتابعُهُ وأريد الوصولْ،
أطفأ ضوءَ الكلام
وأخفى «ربابتَهُ» بعباءته
واختفى في الزحامْ.

بغداد

انطفاء

بهيجة مصري ادلبي

لم يَعُدْ يوحَى إليّ
وما نطقتُ عن الهوى
من أين جاءتني النبوءةُ
أنَّ مَنْ أسلمتُه قلبي
على قلبي غوى
وما نطقتُ عن الهوى
أنا لم أكن ماء
ولكنَّ البحار تناسلتْ
من صرختي
أنا لم أكن ملْحًا
ولكنَّ الملوحةَ أسدلتْ
من دمعتي
وتساقطتْ في البحر
كلُّ خزائني
وفقدتُ ما يوحَى إليّ
وفقدتُ روحَ هدايتي
فضللتُ أسرارَ الهوى
وما نطقتُ عن الهوى.

حلب

الملتحي

. سمير طاهر .

أقفرتْ منهم الأرصفة
أتصدِّقُ؟ هذا النسيم
ليس النسيمَ الذي كان يَحْضن أوجهَنا، وأنا..
لستُ أنا..

❖ ❖

المُلتحي
كان في البحر يَنْثر حكمتَهُ
فيَحْملها الموجُ صوب السواحلْ
وحين تؤوبُ القوافلْ
تجيء بها لقُرانا..
أبناؤنا صُرِعوا في المداخلْ
ـ رعيلاً بإثْرِ رعيلٍ ـ
وهم يحملون ما يحلُمُونْ
من حكمتكْ.

❖ ❖

من نوافذنا العاليهْ
يُطلّ علينا...

❖ ❖

حين أراد أن نُريد
علّمَنا
أن يَقْبض المدى شعاعُ نَظْرِيهْ
وصرْنا نظرتَهْ.
قرنًا من الزمان عاشت النظرةُ فينا
قرنًا من الزمان عاش فينا الملتحي.

❖ ❖

أقفرتْ منهم الأسئلهْ
فأقفرت الأسئلهْ.

❖ ❖

لستُ بالجوع وحده مثقَلاً أيها الملتحي
يا نصيرَ الجياع، ولكنَّني
بالغد مثقَل.
ما تقول ببرجكَ لما شهِدْناه يعلو.. ويعلو.. ويعلو..
إلى أن هوى..
فتخبِّر أحجارُه أنَّه ـ من زمانٍ ـ خوى...
وماذا، إذا مَلَّ ناسٌ حديثَ البروج؟
بأيِّ غدٍ سوف يحضَون؟
وهل كان ـ قَطُّ ـ غدٌ
دون أمس؟

❖ ❖

كان بعينيه يَحوزُ الأُفُقَ الإسمنتَ
والأنامَ النمْل.
ـ «أقول إنَّ هذه النوافذ العالية
منتهى سعي ذلك الحجر،
وذلك الحجرْ
منتهى سعي ذلك الترابْ...»
كم ضاقت الذئابْ
بهذه الطلاسم!

❖ ❖

طال ثواؤهُ في رفوف المكتبات
قرنًا تَسَيَّدَ الرفوف
وفي عامِ الفضيحة
شوهد يجري حافيًا
في إثْره تعوي الذئاب
نافضةً عن جلدها ماءَ طلاسمه.
.. يومَ طردتْه المكتبات
لاذ بالمتحف!

❖ ❖

أقفرتْ منهم الأغنيات
وعرَّتْنا الأغنيات!

❖ ❖

مقفرةً ظلّت الأرصفة
رغم حشودٍ من الراقصين الخفاف.
وصاحيةً بقيتْ تلكم الأغنيات
تفكّ الطلاسمَ عن نبإ الملتحي.

❖ ❖

نافذةُ المتحف العالية
يفتحها موقتًا
ويُطلّ على الراقصين النيام!

السويد

الملحق النظري - السماعي

رئيس التحرير: جلال توفيق

يبقى علينا أن نثبِّت شروطَ وظيفة السينما الجماليَّة هذه. ويبدو لي أنك [سيرج داني] تقول في هذا الشأن أشياء غريبةً جداً، كأن تتساءل: ما معنى أن يكون المرءُ ناقدَ سينما؟ وتعطي مثالاً فيلمَ «الشرهون» [لهنري ڤرنوي] الذي لم يُعْرَض أمام الصحافة، ورَفَضَ النقدَ باعتباره عديمَ الجدوى، مطالباً بعلاقةٍ مباشرة مع الجمهور لكون هذا الأخير «إجماعاً اجتماعياً»، وهذا مبرَّرٌ تماماً، لأنَّ هذه السينما ليست بحاجة إلى النقد كي يملأ لا صالاتها وحدَها بل مُجْمَلَ وظائفها الاجتماعيَّة أيضاً. وإنْ كان من معنًى للنقد، فهو مرتبط بمدى تعاطيه مع فيلم يقدِّم إضافةً، أو تفاوتاً (décalage) مع جمهور مازال فرضياً، ولذا يجب كسبُ بعض الوقت والحفاظُ على أثر ما في هذه الأثناء. وممّا لا شكَّ فيه أنَّ مفهوم «الإضافة» هذا ليس سهلاً، ومن الأرجح أنكَ استقيْتَه من دريدا ثم أعَدْتَ تأويله بحسب فهمك الخاص: فأنتَ تعتبر أنَّ «الإضافة» [الكلمة في الأصل supplément، وتَعْني أيضاً المُلحَق] هي حقّاً الوظيفةُ الجماليَّةُ للفيلم. وبالرُّغم من كونها وظيفةً هشّةً، فإنَّ بالإمكان عزلَها في بعض الحالات وفي بعض الشروط باعتبارها قليلاً من الفنّ وقليلاً من الفكر... إنَّ الصورة السينمائيَّة تَحْفظ، لكنْ دائماً عكس الزمن، لأنَّ الزمن السينمائيَّ ليس ما يجري بل ما يدوم ويتعايش. وبهذا المعنى ليس مفهوم الحفظ شيئاً هيِّناً: إنَّه إبداع، إبداعُ الإضافة باستمرار (إمّا لتجميل الطبيعة، وإمّا لروحنتها أو لمنافستها). للإضافة خصوصيَّةٌ وهي أنَّها لا تستطيع إلاَّ أن تُبْتَدَع: إنَّها الوظيفة الجماليَّة والفكريَّة للصورة، وهي بدورها إضافيَّة. لقد كان بإمكانك بناءُ نظريَّة طويلة انطلاقاً من هذه النقطة، لكنَّك تحبِّذ الحديثَ عنها بشكل ملموس جداً وانطلاقاً من تجربتك النقديَّة حيث الناقدُ - في نظرك - هو مَنْ «يَسْهر على» الإضافة لكي يُبْرز الوظيفةَ الجماليَّة للسينما.

جيل دولوز

أفلامُ شرق أوسطيَّة قبل أن يرتدّ إليك طَرْفُك - في أقلّ من واحد على أربعة وعشرين من الثانية

جلال توفيق

قلّةٌ من صانعي الأفلام في الشرق الأوسط وما وراء القوقاز استطاعت أن توظِّف بنجاحٍ في مجال سينما القرن العشرين جمالياتٍ تَنْتَمي إلى الفنون الكلاسيكيَّة لذلك الجزء من العالم، لا لتُنتجَ في سياق عملها أفلامًا رجعيَّةً بل لتُنتج أفلامًا طليعيَّة خاصةً بتلك المنطقة، لا بل الأفلامَ الطليعيَّةَ لتلك المنطقة. ولكنْ أليس ثمَّة عدمُ توافق أساسيّ بين السينما وهذه الفنون الكلاسيكيَّة، مثلاً بين السينما والمنمنمات الإسلاميَّة؟ ثم ألاَ يؤدِّي كونُ كاميرا السينما وعدستِها متحدِّرتَيْن من منظور عصر النهضة الأحاديِّ العينِ إلى وضْعِ صانعي الأفلام المسلمين والعرب في منزلةٍ غير مؤاتيةٍ لتقديم إسهام حقيقيّ على صعيد الشكل في وسيط السينما، لكونهم محكومين بتقليدٍ بقي حتى قرنٍ أو نحوه (هو عمر السينما) ولاسيَّما في المنطقة العربيَّة مقاوِمًا لمنظورِ عصرِ النهضة أكثرَ منه جاهلاً له؟ إنَّ عدمَ التوافق ذاك والمنزلةَ غيرَ المؤاتية هذه يَحْدثان فقط إذا ما أَوْلى المرءُ اهتمامًا مبالَغًا فيه طبيعةَ المكان الذي تؤْثره الكاميرا والعدسةُ وأَهْمل الجانبَ الزمانيَّ الذريَّ، وهي خاصيَّة تَجْعل السينما قريبةً جداً إلى المفهوم الإسلاميّ السائد في ما خصّ الزمنَ، ولكنَّها لسوء الحظّ لم يُكْتب عنها سوى القليل نسبيّاً في الأعمال الخاصة بجهاز السينما الأساسيّ. إنَّ مفهوم «الخلق المتجدِّد» في كلام الأشعريَّة وفي صوفيَّةِ ابنِ عربيّ يقدّم مَدْخلاً لاعتبار العالم خاضعًا لعمليَّات شبيهةٍ بتلك الخاصَّةِ بالسينما. ذلك أنَّه تبعًا لنظرةِ ابن عربيّ إلى العالم، فإنَّ عناصر الكون ـ بما في ذلك، حَسْبَ تفسير القاشاني، الأعيانُ الثابتة ـ لا تَمْتلك، عَكْسَ الله، وجوبَ وجود، بل إنَّها أشياء مُمْكنةُ الوجودِ فحسب. فاللهُ هو الذي يَمْنح الوجودَ الفعليَّ للأشياء المُمْكنة الوجود. ولَمّا كانت الأخيرة لا تَمْتلك وجودًا مستقلاً، فإنَّها عند «نهاية» اللحظة، أيْ حالاً، تَرْجع إلى إمكانية الوجود، فتَخْتفي ثانيةً، ثم يعود اللهُ ليَمْنح الوجودَ لشيءٍ مماثلٍ في اللَّحظة التالية. وتستمرّ هذه العمليَّة بشكلٍ لامتناهٍ، محوِّلةً العالَمَ إلى خلق متجدّد (تأويل ابن عربيّ للآية القرآنيَّة ﴿أَفَعَيِيْنا بالخَلْقِ الأَوَّلِ بَلْ هُمْ في لَبْسٍ مِنْ خَلْقٍ جَديدٍ﴾ [سورة ق: ١٥]). جاء في قصّة سليمان وبلقيس ملكة سبإ، الواردةِ في القرآن، أنَّ سليمان يُبْدي رغبتَه في استحضار عرشها إلى بلاطه. فيجيب عفريتٌ من الجنّ في حضرته أنَّه مستعدٌّ لإحضار العرش قبل أن يقوم سليمانُ من مقامه. لكنَّ رجلاً من الحاضرين يقول: ﴿أَنَا آتيكَ بِهِ قَبْلَ أن يَرْتَدَّ إليكَ طَرْفُكَ﴾ (سورة النَّمل: ٤٠). حسب ابن عربيّ يُنجز ذلك الرجلُ هذا الأمرَ باستدعاء خلقِ اللَّه المتجدِّدِ للكون: العرش موجود في بلاط ملكة سبإ، ومن ثمَّ يَخْتفي الكونُ، وعندما يَظْهر الكونُ مجدَّدًا قبل أن ترتدَّ أطرافُ سليمان وجلسائِهِ إليهم (في أقلّ من واحدٍ على أربعة وعشرين من الثانية)، يَغْدو العرشُ ـ لا عرشُ بلقيسَ ذاتُه، بل واحدٌ بالغُ الشبه به ـ في بلاط سليمان. باستثناء قلَّة ضئيلة جداً من الناس، فإنَّ البشر لا يُدْركون هذه الأفعالَ المستمرَّة من الظهور والاختفاء، وذلك لسببيْن: الأول أنَّ حالات الظهور والاختفاء ومن ثمَّ الظهور مجدَّدًا تَحْدث ﴿قبل أن يرتدَّ إليك طَرْفُك﴾؛ والثاني أنَّ الشكل الذي يَظْهر إثر اختفاءِ شكلٍ سابقٍ شبيهٌ بهذا جذريّاً. ألا يذكِّرنا هذا الأمرُ بالسينما، حيث يَحِلّ ضِمْنَ اللَّقطة نفسها إطارٌ جديد محلَّ الإطار السابقِ الشديدِ الشبهِ به قبل ﴿أن يرتدّ إليكَ طرفُك﴾؟ في الأفلام وفي العالم تبعًا لابن عربيّ والأشاعرة، إطارات/ أشياء متشابهةٌ جذريّاً تَظْهر وتَخْتفي ليحلَّ واحدُها محلَّ الآخر قبل أن يرتدَّ الطَّرف. إنَّ ردَّة فعل بلقيس المُجْفلة لدى رؤيتها في بلاط سليمان ما يبدو واضحًا أنَّه عرشُها ـ ﴿قالت كأنَّه هو﴾ (سورة النمل: ٤٢) ـ لهي ردَّةُ فعلٍ عَرضيَّةٌ لأنَّها تشير ضمنيّاً إلى إعادة الخلق هذه لشيءٍ شبيهٍ دون أن يكون ذاتَه. حتى لو رغب ميخائيل ليرمونتوف، وهو المسيحيّ، في اقتباس قصَّة عرش بلقيس القرآنيَّة لما تمكَّن من معالجة هذه المهمّة برهافة تفوق ما فعله في حكايته «عاشق غريب»

حيث مغنٍّ فقيرٌ بالاسم نفسِه كان قد وَعَدَ حبيبته الغنيّة موغول بأن يعود إليها ثريّاً قبل مضيّ سبع سنوات يجد أنّ عليه أن يعود في اليومين اللّذين بقيا من تلك المدة سَفَرَ مئةِ يوم. وهو يحقّق هذه المأثرةَ بمساعدة شخص يمتطي جوادًا مجنَّحًا، وذلك إمّا عَبْرَ الاختفاء من موقع انطلاق رحلته ومن ثمّ الظهور في المكان المقصود كما يُستنْتج من السرد (يُؤمر عاشق بإغلاق عينيه عند بداية الانتقال وفتحِهما فقط عند نقطة الوصول)؛ وإمّا، تبعًا لما تشير إليه روايةُ عاشق اللاحقة، عَبْرَ الطيران فوق صهوة الحصان المجنّح. يفسِّر الظهورُ والاختفاء المفاجئان في حكاية ليرمونتوف سببَ اختيار پارادجانوف إيّاها: فلمّا كان عالمُه شبيهًا بعالَم أصحاب المَذْهب الذريّ المسلمين، فإنّ حكاية ليرمنتوف تتواشج بشكل كاملٍ مع جماليّات أفلامه بدءًا من «سايات نوڤا» وما تلاه. ولذا فإنّه أمر مثيرٌ للفضول في اقتباسه للعمل أنّ الفارس الذي يَظْهر استجابةً لصلاةِ عاشق يطير به في يومٍ واحدٍ إلى بلدته الأصليّة على ما يبدو بشكلٍ أشبهَ ما يكون بالطريقة التي كان الجنُّ في القصّة القرآنيّة لينقل بها عرشَ بلقيس. كنتُ لأتوقّع حصولَ الانتقال عبر خلقٍ جديد، أيْ بواسطة الاختفاء ومن ثم الظهور في الموقع الآخر، ولاسيّما أنّ الحصان الذي يحدّق إلى تضحية الشابّ بذاته في فيلم پارادجانوف السابق، «أسطورة حصن سورام،» هو أولاً وقبلَ كلّ شيء نظرةٌ لا وسيلةُ انتقال؛ وكذلك لأنّ الخيل وفرسانها في فيلميْ پارادجانوف السابقَيْن غالبًا ما تَخْتفي فجأةً (الباحثُ عن اقتباس ناجح لحادثة الانتقال على صهوة الحصان عبر حالتَي الظهور والاختفاء في حكاية ليرمونتوف «عاشق غريب» لن يُوفَّق في العثور عليه في نسخة پارادجانوف، بل في الانتقالات المفاجئة للفرسان الذين يختفون فجأةً في أفلامه الأخرى). كنتُ لآسفُ لتفويت فرصةٍ طيِّبةٍ هنا، لولا التالي:

ـ أنّ الرحلة السحريّة التي تَقْطع في يومٍ واحدٍ مسافةَ مئة يوم سفر (توحي بهذه المسافة الكرةُ الأرضيّةُ الدائرةُ في خلفيّة المشهد) تمهِّد لها صلاةُ عاشق المعروضةُ عبر انتقالات مفاجئة، وكذلك محاولاتُه المتكرِّرةُ لامتطاء الحصان الخارق الطبيعة والمعروضةُ أيضًا في انتقالات مفاجئة.

ـ وأنّ رحلة عاشق الخارقة إلى بلدته على صهوة الجواد الطائر تَسْبقها، في مفارقة تاريخيّة، زيارةٌ يقوم بها من تلك الأرض البعيدة إلى منزل والدته المدمَّر، وهي زيارة لا تتمّ بواسطة الجواد الطائر.

ـ وأنّ برهانَ عاشق على رحلته العجائبيّة، التي حدثتْ في يوم واحد على الحصان الطائر، يفكِّك ذاتَه. فعَبْر أعجوبةِ شفاءِ عمى والدة عاشق بغبارِ حافرِ الجوادِ، يُبَرْهِن عاشق للحضور المشكِّكِ أعجوبةَ رحلته السابقةَ على حصانٍ طائر، ولكنّه أيضًا يَدْحض عبورَه للمسافة «في يوم واحد» لأنّه عاد قبل «أن يرتدّ طرفُ» والدته، أيْ في الحال.

عندما يُسأل عاشق إلى أين يودّ أن يُنْقَل في الحال، يجيب: «أرزروم،» بدلاً من أن يردّ: «تفليس.» وعندما يَفْتح عينيْه ويَكْتشف أنّه في أرزروم، يَعْتذر عن خطإه، لكنْ بدلاً من أن يَطْلب نقلَه إلى تفليس، يَطْلب أخذه إلى كَرْس. وحين يَفْتح عينيه ويَكْتشف أنّه في كَرْس، يَعْتذر ليَطْلب عندها أخيرًا نقله إلى تفليس. أفَلا يعود سببُ طلبه مرتين نقلَه إلى مكانٍ غيرِ تفليس إلى أنّ تفليس ذاتَها هي غيرُ تفليس، بمعنى أنّها ليست تفليس المدينةَ الأصليّةَ بل واحدة شبيهة بها، «كأنّها» تفليس؟ إنّ تَفشّي التشوُّش في تمييز الهويّات وتفشّي استبدالِ الأشخاص في حكاية ليرمونتوف، من مثلِ إحلالِ شقيقة عاشق محلَّ موغول خطيبةً لمنافسه، مرتبطان بالخلق المتجدِّد. ثمّة طرق عدّة لمعرفة حالاتٍ كهذه من الظهور ـ الاختفاء. قلّة نادرة جداً من الناس يُدْركون ذلك مباشرةً، فيما عددٌ أكثرُ قليلاً من الناس يَعُونها بشكلٍ غيرِ مباشر، عَرَضيّاً، من خلال الإحساس بأنّ الشخص الآخر ليس هو ذاتَه، وإنّما هو شخصٌ شبيهٌ فحسب ـ ألا يجب أن نعزوَ بعضَ حالات تناذُر كاپرس إلى استشعار هذه الاستبدالات الناتجة عن الخلق المتجدِّد؟ وثمّة عدد أكبر من الناس يلجأ إلى مفهوم الظهور ـ الاختفاء لحلّ مفارقاتٍ معيَّنة. فبوساطته حاول المتكلِّمون الأشاعرة أن يحافظوا على قدرة الله الكليّة رغمَ ما يَحْكم الأحداثَ في العالم ظاهريّاً من علاقات سببيّة. من جهتي، حَدَثَ ذاتَ مرّة، حين كنتُ أنظر إلى فنجان قهوة نصفُه مملوءٌ موضوع على الطاولة، أَنْ تولَّد لديّ انطباعٌ جليٌّ بعدم إمكانيّة تحريكه، وبأنّه ليس ثمّة من تغييرات تَحْدث فيه أو له. أوَيمكن اعتبارُ انطباعٍ كهذا من استحالة التحرُّكِ والتغيُّرِ مجرّدَ افتتان؟ أشْعر أنّ من غيرِ الجائز قَصْرَ تفسيرِ الأمرِ على المستوى النفسانيّ، بل يجب النظرُ إليه على المستوى الأنطولوجيّ أيضًا: كيف بمقدوري أن أفسِّر أنّني أنا نفسي أو شخصًا آخر قمنا بتغيير مكان الإناء بعد وقت قصير، وأنّ التباين بين الانطباع السابق الأكيد باستحالة تحرُّكه وبين حركته اللاحقة لم يَكُنْ على قدرٍ كافٍ من القوّة ليُقَلْقِلَني، بل وَلَّد عندي دهشةً خفيفةً فقط؟ إذْ لمّا كنتُ متأكّدًا أثناء نظري إلى الإناء الموجودِ على الطاولة أنّني لا أستطيع تحريكَ يدي تدريجيّاً لأغيِّر مكانَه، فإنّه إذا انتهى بي الأمرُ مع ذلك إلى تحريكه وأدْركتني دهشةٌ خفيفةٌ فحسبُ لنجاحي في ذلك، فلا بدّ أن يكون الإناءُ الذي حرّكتُه إناءً آخر. أنا والقارورة عدنا إلى العدم الذي انبثقنا منه ـ يستطيع آخرون أن يحاجُّوا أنّ كلَيْنا يمثِّل لاتوازنًا أو تأرجحًا ما بالنسبة إلى العدم ـ ومن ثمّ أعيد خلقُنا، لنَظْهرَ من جديدٍ في موقعٍ مشابهٍ ولكنْ منزاحٍ قليلاً وبتقدُّمٍ طفيفٍ في العمر، بحيث لم يعد الإناءُ يولِّد الانطباعَ الأكيدَ باستحالة الحركة وبتُّ أنا أشْعر أنّه يُمْكن تحريكُه أو أنّني أقوم بتحريكه فعلاً. الآن فقط، بعد أن قمتُ بتحريك الفنجان، ربطتُ آثارَ أحمر الشفاه عليه بالمرأةِ التي كنتُ أنادِمُها هنا منذ ساعة. أفيكون انطباعُ توالي الزمن، والتغيُّر، والحركة ـ كحركة القطّة التي انسابت لتوِّها برشاقةٍ عَبْرَ فتحة

الباب الضيِّقة ـ أكثرَ يقينيَّةً عندي من انطباع استحالة تحريكِ الإناء الذي على الطاولة واستحالةِ تغيُّره؟ كلا. فمن الأسهل أن أوفِّقَ بين التوالي الخطِّيّ للزمن وحالةِ الاختفاء ـ الظهور، معتبرًا الأوَّلَ بمثابة مؤثِّر خاصّ ثانويّ للثاني، من أن أوفِّق بين الثبات اللامتناهي للإناء وحركتِه المتولِّدة بعد لحظات قليلة. البعض سيَعْتبر أنَّ تغيُّرًا كهذا عبر متوالية الظهور ـ الاختفاء ـ الظهور العموديَّة لا يَحْدث إلاَّ في تلك الحالات التي يَحْصل فيها الاستبدالُ رغم وجود شعورٍ بعدم التغيُّر. والبعض الآخر سيلجأ إلى تعميم هذا النوع من التغيُّر، معتبرًا الحركةَ الخطيَّةَ الأفقيَّةَ وهميَّةً في العالم كما في السينما: لا أحد ولا شيء يتغيَّر، بل كلُّ شيء في حالة مستمرَّة من الظهور فالاختفاءِ فالاستبدالِ بشيءٍ شبيه جداً به. ثمَّة استحالةٌ للاستحالة. الأشياء لا تتغيَّر من حالة إلى حالة، وإنَّما من حالة معيَّنة إلى عدم ومن عدم إلى ظهور. يبقى فيلمُ «أرنولف راينر» لبيتر كوبلكا أفضلَ مثالٍ لاجتماع الركود وحالةِ الظهور ـ الاختفاء المستمرَّة لأنَّه يُبْرز الصيغتين بشكلٍ جليّ: فهو، بوصفه فيلمًا يمتدُّ عرضُه ستَّ دقائق وأربعًا وعشرين ثانية، يمثِّل على خفقان الظهور والاختفاء؛ أمَّا بوصفه تجهيزًا من شرائح فيلميَّة مصوَّرةٍ بكاميرا ٣٥ ملم وملصقةٍ على الحائط، فإنَّه يمثِّل على الثُّبات. تَرْتبط الأشياءُ بشكلٍ مباشرٍ بالعدم أو بالمصْدر الذي صدرتْ عنه، وتَرْتبط بشكل غيرِ مباشر فحسب باللَّحظات التسلسليَّة السابقةِ والتالية. إنَّنا باستمرار منصرفو الانتباه أنطولوجيّاً عن الحدث، وهنا تَكْمن أرستقراطيَّتُنا ـ فالأرستقراطيُّ هو مَنْ أو ما يَنْفصل عن الأشياء واللَّحظات الأخرى.[1] إنَّنا نعود باستمرار إلى العدم، وهنا يَكْمن فَقْرُنا. من خلال الاختفاء ـ الظهور المستمرّ في أفلام پارادجانوف تقدِّم هذه الأخيرةُ مزيجًا مُوَفَّقًا من الأرستقراطيَّة والاتّكاليَّة المُطْلَقة (على الله). في حين أنَّ الظهور ـ الاختفاء واضح في أفلام التصوير المتقطِّع[2] للبشر، وفي الانتقالات المفاجئة والاستبدالِ المتقطِّع للشباب بالكهول في أفلام پارادجانوف ابتداءً من «سايات نوفا» (في فيلم «عاشق غريب» يَحلُّ جملٌ فاتحُ اللَّون فجأةً مكانَ جملٍ داكن اللَّون؛ وفي «أسطورة حصن سورام» تخطو الممثِّلةُ الشابَّةُ التي تؤدِّي دورَ الشخصيَّة وهي يافعةٌ خلف الممثِّلة المتقدِّمة في العمر التي تؤدِّي دورَ الشخصيَّة في شيخوختها، الأمر الذي يُشير إلى حلول الثانية مكان الأولى لا إلى تقدُّم هذه في السنّ لتُصْبح الثانيةَ ـ إنَّني لا أتقدَّم في العمر: عمري هو دائمًا لحظة واحدة)، يجد الاختفاءُ ـ الظهورُ أنقى أشكاله في فيلمين يشكِّلان نوعًا من التتبُّع البيانيّ والتجريديّ لهذا التغيُّر العموديّ: «الخفقة» لطوني كونراد (١٩٦٦)، وطولُه ٣٠ دقيقة؛ و«أرنولف راينر» (١٩٥٨ ـ ١٩٦٠) لبيتر كوبلكا، حيث الشرائح الفلميَّة مؤلَّفةٌ من تناوب بين إطارات معتّمة وأخرى فارغة. يَسْبق عرضَ فيلم كونراد تنصلٌّ من المسؤوليَّة وتحذيرٌ من أنَّ التعرُّض لتأثير الخَفْق قد يتسبَّب بنوبات صَرَع لدى المشاهد. في عالم ابن عربيّ والأشعريِّين، تَكُون الكاميرا الماديَّةُ التي تَعْرض هذا الفيلمَ الخافقَ هي ذاتَها في حالةِ خفقٍ بين الوجود والعدم. أتؤدِّي المشاهدةُ الفعليَّةُ لعمليَّة الخلق المستمرّ، لحالة الظهور ـ الاختفاء، إلى توليد نوع موازٍ من النوبات، وهي نوباتٌ ليست عضويَّةً هنا، بل أنطولوجيَّة، أيْ هي فناء؟ قلَّة قليلة يَشْهدون الخلقَ المستمرَّ ويَخْضعون لفناءٍ مرتيْن، لأنَّ مشاهدةَ خَفْق الاختفاء المستمرّ تُنْتِج بدورها اختفاءً. إذا نجح المرءُ في أن يواكبَ بوعيٍ الرجوعَ إلى العدم الذي يَحْدث تقريبًا دائمًا خارج الإدراك، فستنكسر الحلقةُ التي هي الكارما. من هذا المنظور تَكُون الحيواناتُ في أسوإ موضع لأنَّها بخلاف المادة غير العضويَّة توجِّه الاهتمامَ صوب الفعل الخطيّ الأفقيّ، لكنَّها بخلاف الإنسان لا

---

١ ـ الانفصال، أكان على مستوى الأسلوب أم الموضوع، موجود في كلِّ أعمالي. ففي **شارد الذهن** يأتي الانفصالُ على شكل شوارد حِكَم تَفْصلها فراغات. وفي **مصّاص الدماء اللاميت: بحثٌ مضطربٌ وصعبٌ في اللاأموات في السينما**، يأتي الانفصال على شكل الانتقال الكميّ بواسطة التأثير النفقيّ الذي يقوم به اللاأموات، والخلاءات الخاصَّة التي تُوقف هذا الأخير، مُحْدثةً جمادًا؛ وعلى شكل اللَّفتات الزائدة، والدوائر الزمكانيَّة الخالية الخاصَّة بالمتاهة، والتي تُنْتج غياباتٍ عن الوجود. وفي **حساسية فائقة** يأتي الانفصالُ على شكل طفح أو اختراق للانغلاقات الجذريَّة، وعلى شكل الزمكان الفارغ إلى الجانب الآخر من العتبة التي يَعْبرها الرقص. ويأتي الانفصالُ في مقالي هنا على شكل الزمانيَّة الذريَّة للإسلام.

٢ ـ «طريقة لتصوير الرسوم المتحرِّكة يتمّ فيها تعريضُ إطار واحد من الفيلم في المرَّة الواحدة، ويتمّ تحريك الشيء (أو الجسم) المطلوب تصويره بين كلّ تعريض والتالي له، بحيث يتغيَّر مكانُه أو حجمه أو شكلُه قليلاً عن وضعه السابق، وبذلك تَكْتسب إطاراتُ الفيلم المصوَّر بهذه الطريقة مقدُرةً على إحداث انطباع بالحركة الذاتيَّة.» أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة، **معجم الفنّ السينمائيّ** (القاهرة: وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ١٩٧٣)، ص ٣٤٣.

تَسْتطيع مواكبةَ عمليّةِ العودة إلى واجب الوجود/العدم بوعي. لا يَنْتج من التصادم بين صورتَيْن، بل بوضوح أكثر داخل صورة واحدة، كما عند آيزنشتاين، العديدُ من التصوُّرات (حتى إذا كان يَكْمن تحتها كلّها، كما عند آيزنشتاين، تصوُّرُ الجدليّة أو الصراعُ الطبقيّ)، وإنّما ذِكْرٌ للكائن الضروريّ الوحيد الذي يتجاوز التصوُّرات؛ أو مفهومُ تبعيّة الموجودات والكائنات التي لا حصر لها لله. الانتقال المفاجئ، «صوتُ يدٍ واحدة [أو صورة واحدة] تصفّق،» هو بمثابة ذِكْرٍ صامت. نسيانُ الله إنّما هو وَهْم عيانيّ، لأنّ المخلوقات، وهي لا وجود لها بذاتها، تَرْجع دائمًا إلى ذاك الذي وحده له وجود: الله. إذا كان المرء مطالَبًا بألاّ يَنْسى اللهَ لحظةً، فذلك لأنّ هذه الفترة هي الحدُّ الأقصى لقدرته على نسيانِ الله من حيث إنّه في «نهاية» اللّحظة يَرْجع إليه، وهكذا يَذْكره. من منطلق الخلق المستمرّ، لا يُمْكننا نسيانُ الله، ولكنّنا نستطيع نسيانَ عودتنا إليه، نسيانَ ذِكْرَنا إيّاه. وكما في البوذيّة، حيث لدينا طبيعةُ بوذا ووجهُه وإنْ كنا مَغْشيّي البصر، في سامسارا، فإنّنا في الإسلام نجد أنفسَنا من خلال هذا الاسترداد المتجدِّد من قبل الواجب الوجود/الحقّ والعودةِ المتجدِّدة إليه منشغلين في ذِكْرٍ مستمرّ. إنّ الذِّكْر العلنيّ في شكلِ استحضارِ وتذكُّرِ اسم الحقيقة الوحيدة الواجبةِ لَيَجِدُ صداه في ذِكْرٍ ضمنيّ يأخذ شكلَ رجوعٍ متكرِّر للكينونة غير الدائمة إلى الحق. على المريد أن يتأمّل هذه الذريّة والذِّكْر الذي تتضمّنه إلى حدّ أنّه مهما كرّر اسمَ الله خلال جلسةِ ذِكْرٍ، فإنّه لا يَنْتهي إلى حالةِ غَشْيةٍ لأنّ الغَشْيةَ علامةُ غَفْلةٍ عن الذِّكْر السابق. انتباهُنا (الأنطولوجيّ) كما الانتباهُ (الأنطولوجيّ) لأيّ كائنٍ آخر يَنجذب باتّجاه التغيُّر؛ فإذا كان التغيُّرُ ارتدادًا نحو العدم/ واجب الوجود بدلاً من التغيُّر الخطيّ فإنّ هذا هو الاتّجاه الذي يَنْجذب إليه انتباهُنا. هذا التجرُّد بالنسبة إلى التغيُّر التسلسليّ وهذا الانحراف عن الأخير لا يَنْطبقان فقط على البشر وإنّما يسريان على مستوى المادة غير الحيّة نفسها، لا بل على الذرات ذاتها،[1] التي لديها وَجْهٌ نتيجةً لهذا الانتباه غيرِ النفسانيّ المنزاح عن التغيُّر التسلسليّ.[2] يَذْكر القرآنُ أنّ كلَّ الموجودات تسبِّح باستمرارٍ بحمد الله (﴿تُسبِّحُ له السمواتُ السبْعُ والأرضُ وَمَنْ فيهنّ وَإنْ مِنْ شيءٍ إلاّ يُسبِّحُ بِحَمْدِهِ ولكنْ لا تَفْقَهُونَ تَسْبيحَهم﴾ [سورة الإسراء: ٤٤]): إنّ رجوعَ الكائنات بين لحظة وأخرى إلى باريها لَهُوَ ذلك التسبيحُ. في «أسطورة حصن سورام» يتوجّه عثمان آغا وصحبُه في صلاتهم، كما يَفْعل كلُّ المسلمين، صوبَ الكعبة الموجودةِ في مكّة، وهي قِبلة أهل الظاهر. لكنّ هذا يجب ألاّ يَحْجب عن مُشاهِد الفيلم ما يلمِّح إليه «عاشق غريب»: فلمّا كانت صلاةُ عاشق قد صُوِّرَتْ بانتقالات مفاجئة، وتاليًا بشكل ظهورات ـ اختفاءات، ولمّا كانت حالاتُ الاختفاء من أجل الرجوع إلى واجب الوجود تذكُّرًا له، ومن ثم صلاةً، فإنّ الصلاة العلنيّة ذاتَها مليئةٌ بتلك الصلوات الأخرى، الباطنيّة. فرغم أنّه ليس من ذِكْرٍ صريح للصلاة على لسان الراوي في قصة ليرمونتوف «عاشق غريب،» فإنّ عاشق في روايته اللاحقة يشير إلى أنّه صلّى عند كلّ محطّة من محطات الانتقال. إذن يجب أن نعي في ما يخصّ صلاةَ عثمان آغا وصحبه، أنّه لمّا كان كلُّ اختفاءٍ لموجود استدارةً عن المسار التسلسليّ باتّجاه واجب الوجود، ومن ثمّ توجُّهًا صوبه، فإنّ الكعبة لا تَغْدو عند هذا المستوى الأساسيّ مكانًا محدَّدًا وإنّما هي داخل قلب كلّ مسلم، بل ـ الحقُّ يُقال ـ في قلب كل موجود: ﴿فأينما تُوَلُّوا فثمّ وجهُ اللّه﴾ (سورة البقرة: ١١٥). يُظْهر عالَمُ پارادجانوف نوعًا من مُسَارَّة الممثِّل نفسَه مختلفًا عن ذلك المتعارَفِ عليه في المسرح التقليديّ. ففي حين أنّ الأفكار التي يُعْلَن عنها في مسارّةِ الممثِّل نفسَه ضمن هذا المسرح تَبْقى متّصلةً بتطوُّر عناصر الحبكة (النزاع ـ الذروة ـ الحل)، نرى أنّ المسارّةَ في عمل پارادجانوف عبارةٌ عن الانتقال من الحدث التسلسليّ إلى الحدث الحقيقيّ، الذي هو ارتدادٌ عموديٌّ إلى العدم / واجب الوجود، أو، كما في «عاشق غريب،» إلى الكاميرا. وفي حين أنّ المسارّةَ التقليديّة تُفْشي أفكارًا حميمةً متنوِّعةً للشخصيّة، فإنّ المسارّةَ الأخرى تُفشي، حين تكون على شكل انتقالات مفاجئة، ذِكْرًا صامتًا للحقيقة الأنطولوجيّة الوحيدة الباقية بنفسها؛ أو، حين تكون على شاكلة كلماتٍ وأفكارٍ للشخصيّة تُتلى بصوتٍ معلَّقٍ، تأكيدًا لحديثٍ قُدسيّ: «كنتُ سَمْعَه الذي يَسْمع به، وبصرَه الذي يُبْصر به، ويده التي يَبْطش بها» ـ وبالفعل، فإنّ الأغنية والموسيقى الخاصتيْن بالعالَم التخييليّ في «عاشق غريب» لا تواكِبان تمامًا حركةَ شفتيْ عاشق ويديْه العازفتيْن على الآلة الموسيقيّة؛ أو في أكثر الأحيان تفشي ذِكْرًا صامتًا وتأكيدًا للحديث القدسيّ الآنف معًا: توضح سينما پارادجانوف الارتباطَ المتبادلَ بين الانتقالات المفاجئة ـ كنتاج أو مؤشّرٍ على الخلق المتجدِّد ـ والصوتِ المعلَّق كعارض لما يؤكّده الحديثُ القدسيّ «... كنتُ سَمْعَهُ الذي يَسْمع به...» إنّ ما ينادي المُشاهِدَ ليس الشخصيَّةَ المواجِهةَ له بل هو اختفاؤها ضمن انتقالات مفاجئة. هذا الاستدعاء لا يحوِّل كلَّ فرد فاعلاً أو ذاتًا من خلال الالتفاف الذي حاول دومًا القيامُ به للردّ على المناداة البنيويّة: «هاي، أنتَ الذي هناك!» (التوسير): بل ينبِّهه إلى استبداله بموجود

١ ـ في الذريّة الأشعريّة، تعود الجواهر إلى العدم لأنّ عَرَضَ البقاء الذي وهبها إيّاه اللهُ لا يدوم لأكثر من لحظة.

٢ ـ بالنسبة إلى برغسون، فيلسوفِ الديمومة، الوحدة الأشدّ أوّليّة، وهي الشيء ـ الصورة، ليست إدارةً للوجه بعيدًا عن أيّ شيء، بل هي مترابطة مع كل شيء في الكون على كلّ وجهاتها؛ في تصوُّرٍ للظهور فالاختفاء فالظهور، وهو تصوُّر يُنْكِر الحركةَ الأفقيّةَ إلاّ كمؤثِّر خاصّ، تكون الذرّةُ هي إدارةَ الوجه عن الحدث الأفقيّ باتِّجاه العدم / الواجب الوجود.

أخر شبيهٍ به، وإلى فنائه وانبعاثه في «الفاعل» الواحد الأوحد، الذي هو «سمْعُه الذي يَسْمع به، وبصرُه الذي يُبْصر به، ويده التي يَبْطش بها، ورِجْله التي يَمْشي بها.» وسواء أكانت لهذه السينما شعبيّةٌ أم لا، فليس لها جمهورٌ لكونها تعيد المُشَاهِدَ إلى عدمه. إن المُسارّات في عمل پارادجانوف مسألةُ وجودٍ وعدمٍ أكثر منها مسألةَ «أن نكون، أو لا نكون» الخاصّة بمناجاة هاملت؛ إنّها حالاتٌ من العودة إلى عدم الوجود و/أو إلى الواجب الوجود. حتى الأشباح والأموات العائدون ـ الذين لا يستطيعون الاختفاءَ نهائيّاً إلى أن يسدِّدوا دَيْنًا رمزيّاً ـ [1] يختفون قطعيّاً ثم يعاد خَلْقُهم من قِبل اللّه من أجل أنِ يَنْتابوا.[2] لا يُمْكن اعتبارُ سينما پارادجانوف سينما أنطولوجيّةً لمجرّد ركود اللُّقطات على المستوى الأفقيّ، التسلسليّ، وهو ما يَجْعل تلك اللُّقطات مرتبطةً ظاهريّاً بالوجود بدلاً من التغيُّر والصيرورة؛ وإنّما بسبب كون هذه السينما تعود باستمرار إلى الحقّ / الموجود الوحيد الواجب والباقي بنفسه. أساسًا، الحياة الصامتة في أفلام پراجدانوف تُظْهر السكونَ (الذي هو على مثال وَقْتِ العالَمِ العابرِ بمثابة مؤثِّرٍ خاصٍّ لحالة الاختفاء ـ الظهور المستمرّة) بدرجة أقلّ مما تُظْهر التوجُّهَ صوب التغيُّر العموديّ. اللُّقطة الفوتوغرافيّة الفوريّة، حتى تلك الموجودة في أعمال هارولد ادغرتون الستروبوسكوپية، لا تَلْتقط اللُّحظةَ، بل هي إيقافٌ مجرَّدٌ للحركة،[3] وإلاّ لكانت أَظْهرتْ لنا شُرودًا عن الحادث. بلوغ اللُّحظة هو بلوغُ العنصر حيث يَظْهر هذا الشرودُ الأنطولوجيّ، حيث البشر شاردون أنطولوجيّاً عن الشرود النفسيّ، منصرفين أنطولوجيّاً عن أيّ انصراف نفسانيّ عن الحدث. ما أضافه پارادجانوف أو ما جعله جليّاً عبر اقتباسه لقصّة لورمنتوف «عاشق غريب» هو انحرافُ النظرة هذا بالنسبة إلى الحدث التعاقبيّ. النظرة المحدّقة في أفلام پارادجانوف ليست في اتِّجاه المُشاهد (أكان بطريقة تفاعليّة أَمْ ارتداديّة [حين تُحيل الأعمالُ على ذاتها])، وإنّما أنطولوجيّاً نحو العدم من حيث أُطلقتِ الشخصيّةُ التي لا تلبث أن تعود إليه. إذا كانت الشخصيّات في أفلام پارادجانوف تواجِه الكاميرا لا تلك المواجَهَةَ التي يُنْتجها الانتقالُ المفاجئُ فحسب ـ وهي مواجَهَةٌ تَحْدث حتى حين تكون الشخصيّةُ في اللُّقطتين مأخوذةً جانبيّاً ـ فلأنّه يضع الكاميرا في الاتِّجاه غيرِ المكانيّ وغيرِ الموضع حيث تَحْدث العودةُ إلى العدم / الواجب الوجود.[4] حتى في العشق هنالك، بين ظهوريْن، ذلك الاتِّجاه بعيدًا عن الحبيب إلى العدم / الواجب الوجود ـ فلا يَنْظر الواحد من الحبيبين إلى الآخر وإنْ كانا جنبًا إلى جنب.[5] في «أسطورة حصن سورام» حين ينادي عثمان آغا دورميشخان، فيَنْظر الأخيرُ إلى الكاميرا، لا يرى المُشاهِدُ الالتفافَ المكانيَّ المعتادَ من قبل دورميشخان إلى مُحاوِره فحسب؛ بل أيضًا تنحّي الشخصيّة بعيدًا عن مُحاوِرها نحو الاتِّجاه غير المكانيّ للاختفاء، الأمر الذي يدلّ على عودتها إلى العدم / الواجب الوجود / الكاميرا. في الأفلام والأعمال الفنيّة الذريّة هنالك القليلُ من الإغراء بالرجوع أو الدافع للعودة إلى مصدر على المستوى الأفقيّ (أكان هذا الأخير مُفْترضًا أن يكون عصرًا ذهبيّاً أم فوضى) وذلك لأنّ كلّ شيءٍ في كلّ لحظة يعود إلى المصدر العموديّ. من هنا، وإلى حدٍّ ما، لا يُمْكن اتِّهامُ پاراجدانوف بصنع أفلام رجعيّة رغم موضوعاتها.

إنّ نظرةً إلى الواقع حيث ما يَظْهر شيئًا واحدًا يبقى في وقتٍ خطيّ إنّما هو حقّاً آلافٌ من الأشياء تتكرّر في زمن ذريّ لهي قابلةٌ لأن تُنتج شيئًا قريبًا من العربسة، إنْ لم يكن العربسةَ نفسَها، على مستوى المكان. مهما حاولتِ العينُ أن تتابع بدقّةٍ الهيئاتِ المفردةَ واحدةً واحدةً وإنْ لعربسةٍ لا تحتوي تشابكات، فإنّها تطفر عن بعضها أو على الأقلّ تحسّ أنّها فعلتْ ذلك، وهذا ما يدعّم شعورَ المرء بارتباط بين هذه التكرار المكانيّ والخلق المتجدِّد الزمانيّ الذي يمرّ عادةً دون أن يُلحَظَ. أشعر أنّني أتعرّف إلى نفسي أمام عربسةٍ

١ ـ فهي كائنات ملعونة لديها غطرسةُ تسديد هذا الدَّيْن الرمزيّ، بدل أن تَتْرك ذلك الأمرَ للّه (الظاهريّ) في يوم الدِّين.

٢ ـ لماذا لا نَعْثر في العهد القديم على واقعةٍ حيث المسيح ـ الذي يُشْفي الممسوسَ ويَبْعث الأمواتَ ـ يلتقي ميّتًا ويأمره بأن يعود إلى الحياة أو أن يموتَ إلى يوم الدِّين؟

٣ ـ حسب فيزياء الكمّ، الوحدة الزمانيّة التي لا تتجزأ تُبلَغُ في وقت پلانك = $(Gh/c^5)^{1/2}$، أو ما يقرب الـ ١٠$^{-٤٣}$ من الثانية.

٤ ـ على مستوى عمليّة الإنتاج يَطْلب پاراجدانوف من ممثّليه أن يَنْظروا باتجاه الكاميرا فحسب، وكان قد وَضَعها في مكان محدَّدٍ لأسباب أخرى متعلّقة بالرَّسْم والتصوير، إلخ....

٥ ـ هل أَسْهم خجلي، ومن ثم نزعتي إلى تجنُّب تحديق الآخرين إليّ، في ميلي إلى البحث في كل مواضع عدم تطابق النظر، كما في اللُّفتة الزائدة في اللاموت، وكما في تنحية النظر عن المُحاور لمواجهة العدم / الواجب الوجود في المذهب الذريّ، الخ؟

ما (وهو شعور يستمرّ لحظةً واحدة، ليُستبدَلَ بشعور آخر بالتعرُّف إلى النفس في اللّحظة اللاحقة). فالشخص أمام العربسة هو عينه عربسة زمانيّة، عدد لا يحصى من النسخ الشديدة التشابه دون أن تكون عينَها. العربسة هي نقلٌ وصدًى للذريّة الزمانيّة على صعيد الامتداد. إنّ المسلم الذي يُقرّ بالذريّة يَعْرِف، إنْ لم يكن يُدْرك حسيّاً، أنّه كلّما نَظَرَ إلى شيء إنّما يَرى عربسةً ـ عربسةً زمانيّةً تحديدًا. الزهرة التي أراها، أنا الذي أُقرّ بالذريّة الزمانيّة، في فناء المسجد الذين كُسيتْ جدرانُه بعربسة زهريّة هي في الحقيقة آلافٌ من الزهور التي تَحلّ محلّ بعضها البعض آنيّاً، كلٌّ واحدة منها شبيهةٌ جذريّاً بالأخرى دون أن تكون إيّاها. الحلية الحلزونيّة الزهريّة هي باقة من زهرة واحدة. العربسة، خاصةً تلك التي زهورُها متجاورةٌ دون أن تتشابك، هي مرآتي مرتيْن: تكاثُرُ شكلِها الأساسيّ يعطيني ترجمةً مكانيّةً لتكاثري الزمنيّ؛ وتجريدُ وحدتها الشكليّة يذكّرني بتجريدي، بكوني من دون طبيعة وصفاتٍ خاصّة. مفعولُ الخفّة الذي تُنتجه العربسة مزدوج: على مستوى الشيء المعماريّ، عبرَ كسو الحجارة أو الطوب بطلاء زجاجيّ يلطِّفها حتى تصبح كالأثير؛ وعلى مستوى الذات التي حين ترى تكرارَ الشكل تتجرَّد من ثِقَلِ الزمن بل ومن طبيعتها وخصائصها. خلال مناجاة هاملت لنفسه، يستطيع اقتباسٌ سينمائيٌّ لـ «هاملت،» عبر ظهور (حدود) الإطار (كما في «الشخصيّة القناع» لبرغمان) أو أثر الخفقان، أن يبيِّن أنّ هاملت، «هذا الجسدَ المفرطَ في الصلابة،» يَظْهر ويختفي. من هنا الاقترانُ في عالم پاراجدانوف بين الماديّة الكثيفة للأشياء (مثلاً الأرض السوداء المغمورة بالزيت أو الماء في «سايات نوفا»)، وخفّتِها ـ لأشخاصه اللطافةُ والرهافةُ اللتان توجدان في المنمنمات الفارسيّة ـ المُنْتَجَة عبر الانتقالات المفاجئة، وهي انتقالات تُنْكر الرابطَ السببيّ ومن ثم تَحْذف الجاذبيّةَ، وتَمْنع الوقتَ من أن يتراكم في الإطار وأن يمارسَ ضغطَه وثقلَه. أن نَنْظرَ إلى الفنّ الإسلاميّ هو أن نتحرَّرَ من طبيعتنا ومن خصائصنا لا جزئيّاً، وموقّتًا، وبطريقة غيرِ مباشرةٍ عبر التماهي مع شخصية تخييليّة، وإنّما بالكامل وفورًا. إنّ هذا الشعور بالتخفيف من ثِقَلٍ هو ما يدلّ المرءَ على أنّه حقّاً أمام فنٍّ هو في أساسه تكراريّ، لا لأنّ منتجيه جاءوا من الصحراء ذاتِ المَشْهد الرمليّ الرتيب والمتكرِّر بل لأنّه يَخْضع للذريّة والظرفيّة. كانت لديه مرآتان: بعد أن يمشِّط شعرَه ويلبس ثيابَه أمام المرآة الزجاجيّة المعتادة، كان يَنْظر نظرةً أخيرة إلى نفسه أمام تلك المرآة الأخرى: بلاطة فسيفسائيّة دمشقيّة ذات زخرفة عربسية. كان قد رأى في المتاحف مرايا فضيّةً تَرْجع إلى مئات السنين ويمتلكها حكّام أو رُعاةُ فنٍّ أثرياء مسلمون، قفاها يَشْميٌّ مرصّعٌ بزهور من حليّ: جانبُها الفضيّ كان بالتأكيد لا يَعْكس بمثل نقاء المرايا الزجاجيّة الحديثة، ولكنّ قفا هذه المرايا الأخرى كان غالبًا ما يُعْطي صورةً جيّدة جداً لانعدام طبيعة المرء ولانعدام خصائصه أمامها. في جانب من المرآة رأى أنّه واحد وأنّه يَمْلك خصائص؛ وفي الجانب الآخر كان لديه الإحساسُ بأنّه أشياء لا تُحْصى وأنّه بدون طبيعة وخصائص ماهويّة. حين يُلْعب جسدٌ واحد، هو جسد الممثّلة تشياورللي سوفيكو، دورَ سايات نوفا وهو مازال شابّاً ودورَ أختِ الأمير الجميلة (وكذلك أدوارَ الراهبة، والممثِّل الإيمائيّ، ومَلاكِ القيامة) أيكون هذا دالاً على خُنوثة؟ أم هو دليلٌ على مثليّة پاراجدانوف الجنسيّة؟ أم هو عارضٌ لانعدام الطبيعةِ وما يَتْبعها من خصائص ماهويّة؟ على الأرجح الأمور الثلاثة معًا. إنّ نمطيّة الأشكال في العديد من المنمنمات ليست بالضرورة عارضًا لانعدام مفترضٍ للفرد في ذلك الوقت في الإسلام، ولكنّها متأتّية من وجود تلك الصيغة الأخرى الأساسيّة ألاَ وهي الزمانيّة الذريّة والظرفيّة النافية للطبيعة. حين كان يَنْظر في مرآة من هذا النوع، كان جانب منها يُظْهر له يومًا بعد يوم أنّه يشيخ، بينما الجانبُ الآخر كان يعطيه الشعورَ بأنّ عمره دومًا لحظةٌ واحدة. زهور التصميم المُسنَّن المتكرِّر على قفا المرآة، هذه الأشكال التي تَرْمز إلى سرعة الزوال، تستطيع أن تكون صورًا دقيقةً للإنسان مع أنّه ظاهريّاً يعيش وقتًا أطولَ بكثير، وذلك لأنّ الإنسان هو حقّاً قصيرُ العمر، يدوم لحظةً واحدة. من وجهة نظر الزمن الذريّ، ما يبدو لنا ولو للحظة نبتةً واحدةً تدوم هو في الحقيقة نباتاتٌ لا تُحْصى حلّت محلّ بعضها البعض؛ ومن وجهة نظر المذهب الظرفيّ المرتبط بالزمن الذريّ، ما يبدو لنا غنيّاً بالخصائص ومالكًا لطبيعةٍ وماهيّةٍ هو في الحقيقة من دون ذلك كلّه: ليس من طبيعة النار أن تَحْرق، أو أن يكون لها لونٌ أحمرُ صفراويّ. من منظور غريب عن النظرة الظرفيّة، يستطيع المرء أن يتكلّم عن إجراء تجريديّ في الفنّ الإسلاميّ بهدف تجنُّب الاتّهام المحتمل للفنان المسلم باغتصاب احتكار الله لامتياز الخَلْق. ولكنْ حين يُحكم على الأمر من منظور النفي الظرفيّ للطبيعة بحسب المتكلِّمين، لا يستطيع المرء أن يتكلّم شرعًا عن تجريد جذريّ وخاصّ بالفنّ الإسلاميّ نسبةً إلى الواقع اليوميّ، لأنّ ذلك يوحي بأنّ الأشياء التي هي خارج العمل الفنيّ ذات خصائص وصفات ضروريّة في حين أنّها في الواقع مفتقرة إليها افتقارَ الأشكالِ إليها في الفنّ الإسلاميّ. العربسة الزهريّة لا تُظهر أيّ تجريد جذريّ نسبةً إلى الزهرة في العالم، لأنّه ليست هنالك طبيعةٌ وخصائصُ لهذه الأخيرة. أوليّاً وأساسيّاً، التجريد يَحْصل قبل أن يَلْمس الفنانُ المسلمُ أدواته، وقبل أن يخطِّط لعمله الفنيّ: التجريديُّون الأصليُّون هم أتباع المذهب الظرفيّ الذريّ. الفنّ الإسلاميّ يجرِّد ثانويًا فقط: إنّه يشدِّد على التجريد الأصليّ المستخدم من قِبل أتباع المذهب الظرفيّ بأن يَدْفع باتجاه صياغة هندسيّة لأشكال الحيوانات والنباتات. الألوان المدهشة في المنمنمات الإسلاميّة (وذلك باستثناء ألوان الوجوه والأيدي)، على سبيل المثال الأزرق أو الفيروز أو الأخضر أو الأرجوانيّ الفاتح أو الأبيض للصخور، والزهر أو الأزرق السمائيّ للأرض الحجاريّة أو العشب، لا تُستعمل بالضرورة لتجنُّب محاكاة الواقع خشيةَ إدانة المتكلّمين، بل هي في الكثير من الحالات نتيجةٌ للإنكار الظرفيّ للطبيعة ـ

لصالح عادة للّه ـ ومن ثم فصل العوارض:[1] بالنسبة إلى المتكلّمين، حين تُلْمس صبغةٌ سوداءُ شيئًا أبيضَ، يستحيل الأخيرُ أسودَ لا لأنَّه قد تغيّر سببيًا من خلال تماسّه مع الصبغة السوداء بل لأنَّ اللّه اختار أن يمنحه لونًا أسودَ حين خلقه من جديد ـ كان من الممكن للّه أن يعطيه لونًا أحمر. في حالات أخرى، الألوان في المنمنمات الإسلاميّة محاكية إمّا لأنَّ ما تمثّله يخصّ عالمَ المثال، حيث الأجسادُ تصبح غيرَ ماديّةٍ والمعاني والأرواح تتجسّد، وحيث الألوان ليست تلك التي نلقاها في العالم؛ وإمّا لأنّها تُظْهر الضيائيّةَ اللونيّةَ التي يلقاها الصوفيّون وهم يتقدّمون في الطريقة. إنَّ صحّة أيٍّ من هذه التأويلات لتَعْتمدُ على نوع هذه المنمنمة أو تلك. لقد نجح الفنّانون المسلمون في أن يَنْقشوا بطريقة صحيحة الصيغَ والزخارفَ نفسَها عبر وسائط ومقاييس وموادّ مختلفة. أيدلّ ذلك بالضرورة على تأثير قويّ للأفلاطونيّة على الثقافة الإسلاميّة، كما يَقْترح الكسندر پاپادوپولو في كتابه **الإسلام والفنّ الإسلامي**؟ ليس بالضرورة: الأرجح والأكثر إقناعًا أنّه نتيجةٌ لانعدام الطبيعة ولانعدام الماهيّة ولانعدام الصفات الخاصة حسب أكثر المتكلّمين. التجريد الإسلاميّ في الفنون هو، تبعًا لذلك، مزدوج. إنّه ليس فقط تجريدًا في وسيط محدّد، على نحو الهيئات الهندسيّة والزهريّة للعربسات، أو الهيئات البشريّة والحيوانيّة التي لا أبعادَ لها، والتي ليس لأشكالها وألوانها ظلال، والتي ألوانها غير طبيعيّة في المنمنمات؛ ولكنْ أيضًا على مستوى الوسائط: من خلال ابتداع الزخارف نفسها عبر وسائط ومواد مختلفة جرّد الفنانون المسلمون هذه الوسائطَ والموادَّ، مُوحين أنْ ليس للأخيرة من طبيعة خاصّة،[2] وأنْ لا شيء يفرّق ذاتيّاً الأنسجةَ، والعاجَ، واليشمَ، والصفائحَ المعدنيّةَ، والزجاجَ، والخشبَ، والفخارَ، والطوبَ، والورقَ.[3] الأشياء غير المزخرفة نادرةٌ في الفنّ الإسلاميّ. ولكنْ في الإسلام يزخرف المرءُ بما ليس له طبيعة خاصة، ويُغني بما يتجلّى فقيرًا بالخصائص (البلاط الأزرق والفيروزيّ الذي يغطّي الطوبَ والحجارةَ في العديد من المساجد)، ويكسو بما يوحي لنا بعدم وجوده الأساسيّ ـ وإنّ ذلك لَفَقرٌ مترف، وترفٌ فقير. بالنسبة إلى الإنسان النافذ البصيرة، العالَمُ نفسُه، مع خلقه المتكرّر وانعدام وجود طبيعةٍ وخصائصَ ذاتيّةٍ له، إنّما هو عربسةٌ واسعةٌ تزخرف الواجبَ الوجود. وكما في نُسَخ من القرآن تحيط العربساتُ الزهريّةُ والنباتيّةُ بالعديد من الكلمات، لاسيّما أسماء الآيات، فإنَّ العالَمَ نفسَه يحيط باللّه الخالد (أو العقل الأوّل عند الإسماعيليّة وبعض الطرق الصوفيّة) الذي وحده يَمْلك خصائصَ ذاتيّةً. في ظلّ من الفترة الرومانيّة، أحدُ صَحْب ت. إي. لورنس العرب أخذه جانبًا إلى غرفة مفتوحة على ريح الصحراء، ليشتمّ «أعذبَ الروائح.» قال عندها صحبُ لورنس له: «إنّها الأفضل: ليس لها طعم.»[4] ليس البدو وحدهم، بل كل العرب والمسلمين الذين يُقرُّون بالظرفيّة والذريّة، وحتى لو كانوا يقيمون في المدن القديمة المكتظّة الأكثر تخمةً بالروائح، يحبُّون ما هو بدون خصائص أو طبيعة. إنَّ العديد من الفنانين الذين أَنْتَجوا عربساتٍ زهريّةً لَيَسْكرون بهذا اللاطعم لا في

---

١ ـ إنَّ انفصالَ واستقلاليّةَ الرقص، والموسيقى والتصميم، ولكن أيضًا جُمَل الرقص المؤدّاة من قِبل راقصين مختلفين أو مجموعات راقصة مختلفة ـ وكلُّها ممّا يُنظر إليه عادةً على أنّه أجزاء مركّبة لعمل رقص عضويّ ـ في الأعمال المشتركة لكيج وكَنِنْغهام؛ كما انفصال واستقلالية الكلمات والصور في أعمال عدد من السينمائيّين وفنانيّ المسرح الطليعيّين، على نحو ما نجد في مسرحية «آلة هاملت» لروبرت ويلسون وفي فيلم «آغاتا» لدوراس، لهي أمور مفهومة من منطلقٍ ذريّ وظرفيّ بخاصّةٍ ـ حيث الأعراضُ التي تلتصق بالأجسام والجواهر لا تَعْتمد بعضُها على بعض ـ ومن هنا يجب من حيث المبدأ ألاّ تكون صعبةَ التقدير من قبل امرئ يُقرّ وجهةَ النظر الأشعريّة أو الكلاميّة إجمالاً.

٢ ـ إذا كان الأمر كذلك، يا جلال، لماذا علينا كسينمائيّين مسلمين أن نَسْتكشف ونجرّبَ هذه الصيغةَ من الزمانيّة والترابط التي هي عند مستوى الجهاز الأساسيّ على تجانسٍ مع وسيطنا، إذا كانت الظرفيّةُ المرتبطةُ بهذه الزمانيّة وبهذه الصيغةِ من الربط والتي تُنكر أيّ طبيعةٍ مستبدلةً إياها بعرف، بعادة، غريبةً عن ارتداد العمل على نفسه ليستكشف طبيعته وخصائصه؟

٣ ـ التفريق من جهة بين الخط الكوفيّ، ذي الشكل الزّاويّ والمستقيم والكبير، والذي كان حتى القرن الثاني عشر الميلاديّ الخطَّ الوحيدَ المستعمَل في الزخرفة الكتابيّة المنقوشة؛ والخطِّ النسخيّ السيّالِ وخاصةً الثلثيّ، من جهة ثانية، والذي حلّ، باستثناء بعض العناوين، محلَّ الكوفيّ من القرنين الحادي عشر والثاني عشر، يُظهر أنَّ الفنانين المسلمين كانوا على مستوًى ما يميِّزون بين الصفات والخصائص للأساليب والوسائط المختلفة. ولكنَّ إدراك التمايز هذا بين هذه المواد المتنوّعة ـ ومَنْ أرهفُ مِنَ الفنّانين في إدراك التمايز بين المواد؟ ـ كان لا بدّ أن يَخْضع لنظرتهم الأكثر جذريّةً حول انعدام طبيعة خاصة للأشياء، وكذلك انعدام صفات لها.

٤ ـ T.E. Lawrence, **Seven Pillars of Wisdom: A Triumph** (New York: Doubleday, 1953), pp. 39 - 40.

حالة الهواء فحسب، كما هو الحالُ مع البدو وويتمان، بل أيضًا في حال الروائح الأكثر خصوصيةً، بما فيها تلك المحكومة بإطلاق الماضي وإعادةِ إحيائه. العديد من هؤلاء الفنانين كان باستطاعتهم أن يقولوا لويتمان وبَدْوٍ لورنس إنّ الرائحة الأعذب هي رائحة الزهرة لأنّ «لا طعم لها.» حتى هواء الصحراء من منظور غير ظرفيّ للواقع، حيث للأشياء طبيعةٌ ومن ثم صفاتٌ خاصة، إنّما هو، رغم انعدام طعمه، تقرُّبٌ من عدم طعم الزهور حسب النظرة الظرفيّة.

أهناك مِنْ رعب من الخلاء في الفنّ الإسلاميّ، حيث إطارُ المنمنمات مليء بأشكال يقف واحدُها خلف الآخر أو فوقه؟ ولكنْ، حين تكون المنمنمةُ ناجحةً فذلك لا يعطي أبدًا الانطباعَ بالاكتظاظ. المنمنمات الإسلاميّة والفن الإسلاميّ عامةً هي إلى حدٍّ بعيد متّصلة بالخلاء مثلما هو حالُ الفنّ الصينيّ، ولكنْ بطريقة أخرى وبنوع آخر من الخلاء. الخلاء في السابق لا يُرى في الإطار، ولكنّه رغمًا عن ذلك يَظْهر عبر امّحاء الهيئات التي تعود إلى الخلاء مرةً بعد مرة. الآن الآنَ تراه فتراه. أفلام بارادجانوف بإطاراتها المليئة بالأشياءِ والبشرِ (اللّقطة الأولى بعد قائمة المشتركين في «أسطورة حصن سورام،» الخ) تعبِّر عن هذا الخلق المتجدِّد زمانيّاً، خاصّةً عبر الانتقالات المفاجئة، فيما العربسةُ تعبِّر عنه مكانيّاً.[1] الإطار الإسلاميّ يتنفّس لا بالمكان المتروكِ خاليًا بل بالاختفاء المتكرِّر للهيئات، وهذا حتى لو لم يكُن هنالك من فاصل زمنيّ بين اختفاء الهيئات وظهورها. حتى مع هيئات تملأ المكانَ بأكمله، دون أن تترك أيّ ثغرة، لا تُنْتِج العربسةُ الإسلاميّة ذلك الإحساسَ بالاختناق الذي يَشْعر به المرءُ في أعمال التقسيم المنتظم للمستوي لـ م. س. أشِرْ المعْجَب بالعربسة. ما يَلْفت نظري كمفارقة بشأن الصخور الملتوية في كثير من المنمنمات الفارسيّة، وهي ظهرتْ أولاً خلال حكم سلالة الإيلخانيّة المغوليّة، ليس ألوانها غير الطبيعيّة، وإنّما ارتباطها شواذًّا بنوعيّ فراغ مختلفيْن، لا بل متناقضين إلى حدٍّ بعيد، وأنّها تُظهر تعايشًا صحيحًا لذَرّيّة الإسلام والنمط المتقطّع لنَفَس الرحمن الذي تكرارًا يُوجِد الأشياءَ التي ما تلْبث أن تعود إليه /إلى العدم، مقسِّمًا حتى الخطَّ الظاهريّ التواصل؛ مع الاتّصال الطاوي، حيث النَفَس المتّصل يشكِّل الأساسَ لضربة الفرشاة (لي جه ـ هُووا: «هذا يَعْني أنّ على حركات فرشاة الرسّام أن تتقطّع [بدون انقطاع النفس الذي يَنْفخ الحياةَ فيها].»[2] هذه الصخور على الأرجح تَنْتمي إلى عالم المثال، حيث بوسع التناقضات والأضداد، بحسب ابن عربيّ، أن تتعايش بطريقةٍ ما. ما أشدّ اختلاف امتلاء المنمنمة اللطيف عن الاكتظاظ الحاليّ للقاهرة، هذه المدينة المُسْلمة. إنّ التفكّر المتواصل في مفهوم الخلق المتجدِّد، مع اختفاءاته المتواترة، يؤثِّر في نوعية حضور الناس الذين يمارسونه: حضورُهم غير ثقيل، ولذلك حتى حين يصبح عددُ أناس كهؤلاء في مكانٍ ما يفوق السعةَ المحدَّدة، فإنّ المكان لا يكتظّ. أمّا الآخرون، بإدراكهم الحسيّ الفظّ أو بعيشهم الوقتَ على أنّه غيرُ ذريّ، شأن الغالبيّة العظمى من الذين يعيشون حاليّاً في مصر، فإنّهم سيَحْكمون مسبّقًا أنّ ذلك المكان يُمْكنه أن يَحْتوي ذلك العددَ من الناس مهما كانت نوعيّتُهم. إنّ فظاظة الإدراك تؤُول إلى عدم القدرة على تحسُّس أنّ مكانًا ما يُمْكن أن يَحْتوي دون اكتظاظ عددًا معيَّنًا من الناس المُشْبعين بحسّ الخلق المستمرّ لا يُمْكنه أن يتّسع إلاّ لعدد أقلّ من الناس الغافلين عن هذا الخلق المتكرِّر مع أنّهم هم أيضًا يُخْلقون من جديد باستمرار. أيُمْكن أن يكون هذا هو التفسيرَ الجزئيّ لميل المصريِّين الحاليِّين إلى الازدحام؟ إنّ المرء لَيرغبُ في أن توجد لافتاتٌ تبيِّن السَّعةَ التفاضليّةَ لموقع ما: «سعة هذه الغرفة هي عشرة متكلِّمين أو مريدين من مدرسة ابن عربيّ ولكنّها ستة أشخاص فقط يعيشون الزمن بوصفه متواصلاً.»

بمستطاع الشعريّ أن يَأْخذ شكل:

ـ غياب الاستعارات عَبْرَ جعل التعابير المجازيّة في حالات الجسد والوعي الأخرويّة حرفيّةً. خلال الزيارة الصادمة نفسيّاً إلى قلعة دراكولا في ترانسلفانيا، كم مرّةً شهد هاركر، وهو ضحيةُ مصّاص الدماء اللاميِّت، الجبالَ ﴿تَمُرّ مرَّ السَّحاب﴾ (سورة النمل: ٨٨) (ومَرٌّ كهذا اختصارٌ للزمن [كالذي يُنْتجه التصويرُ على فترات] قد أصبح ممكنًا بفضل الجمود غير الطبيعيّ لمصّاص الدماء اللاميّت في تابوته). وبالحديث عن هاركر، الذي كان قد غادَرَ إلى ترانسلفانيا ظاهريّاً قبل بضعة أسابيع، قالت خطيبتُه المشتاقةُ إليه لصديقتها لوسي: «لم أره منذ دهر.» بعد مرور أسابيع قليلة على قولها هذا، يَظْهر هاركر في برَمِنٍ وقد شاب شعرُه.

ـ الانتشار الشامل للمجازيّ. في القرآن، يُعْلن سليمان أنّه يَرْغب في الحصول على عرش بلقيس في بلاطه الملكيّ. فيعلن أصف بن برخيا: ﴿أنا آتيكَ به قبل أن يَرْتَدَّ إليكَ طَرْفُكَ﴾ (سورة النمل: ٤٠). حسب ابن عربيّ، يُنجز ذلك الرجلُ هذا الأمرَ بعلمه بخلق اللّه المستمرّ. العرشُ موجود في بلاط ملكة سبإ، ومن ثم يختفي الكونُ، وعندما يَظْهر الكونُ مجدّدًا قبل أن ترتدّ أطرافُ سليمان وجلسائه إليهم (في أقلّ من واحدٍ على أربعة وعشرين من الثانية)، يغدو العرشُ ـ لا عرشُ بلقيسَ ذاتُه، بل واحدٌ بالغُ الشبه به ـ في بلاط سليمان. أراد سليمان الإمعان في اختبار هذا الرجل، ليتحقَّق إنْ كان ﴿عنده عِلْمٌ من الكتاب﴾ (سورة النمل: ٤٠)، فقال: ﴿نكِّروا لها

---

١ ـ في «الخالدة» لروب غرييه، وهو فيلم روائيّ تدور أحداثه في تركيا، هناك صدى بين نوعين من الظهور من العدم: الأول ظهور شخصيّة لالي، الذي يحدث في مكان مغلق جذريّاً، والآخر مُضْمَر من خلال العربسة.

٢ ـ François Cheng, **Empty and Full: The Language of Chinese Painting**, trans. Michael H. Kohn (Boston: Shambala, 1994), pp. 76 - 77.

عَرْشها نَنْظُرْ اتهتدي أمْ تكونُ مِنَ الذين لا يَهْتدون﴾ (سورة النمل: ٤١). دار آصف بن برخيا حول العرش، متفحِّصًا إيّاه، ثم طلب الإذنَ بالانصراف. فأجابه سليمان إلى طلبه، وقد رضي لكون آصف لم يَعْصِه. حين وصلتْ بلقيس قيل لها أن تدخل الصَّرْح. إذّاك كان لقاؤها الابتدائيّ مع المجازيّ في هيئته الأكثر وضوحًا. وإذ حسبت الصرحَ الممرَّدَ من قوارير لجّةً من الماء كشفتْ عن ساقيها لتخوضَه. فأعلمها سليمان بخطإها. ﴿قالت ربِّ إنّي ظلمتُ نفسي وأسلمتُ مع سليمانَ للّه ربِّ العالمين﴾ (سورة النمل: ٤٤). أُدخلتْ إلى البلاط وعُرض عليها عرشُها. حَذَتْ حذوَ آصف بن برخيا، متفحِّصةً العرشَ بحرص، ثمَّ أجابت: ﴿كأنّه هو﴾ (سورة النمل: ٤٢). قال سليمان: ﴿وأُوتينا العِلْمَ من قبلها وكنّا مسلمين﴾ (سورة النمل: ٤٢). بقوله هذا، أوحى واعترف أنَّ ملكة سبإ قد أوتيت العِلْمَ، وإنْ من بَعْدِه. إذا أخذْنا في الاعتبار أنَّ الوظيفة الشعريَّة تشدِّد على الانتقاء لا التنسيق والتركيب (رومان ياكبسون)[١]، فإنَّ هنالك وجهة شعريَّة لهذا الكون الظرفيّ الذريّ، حيث الكائناتُ تُستبدَلُ تكرارًا بأنفسها، وحيث نحن لسنا أنفسَنا بل استعارات لها: إنَّنا كأنَّنا. ومن ثمَّ فإنَّه لمِن الموفَّق أن تكون هذه النظرة الظرفيَّة الذريَّة هي السائدة عند متكلِّمي العرب، من حيث إنَّ العرب شعبٌ أعلى من شأن الشِّعر في فترة الجاهليَّة. من «سايات نوفا» فلاحقًا، ستكون سينما پاراجدانوف، بعالمها الظرفيّ الذريّ، هي أحدَ الأمثلة الرئيسيَّة على الاستعارة والتشبيهات في السينما، وذلك في شكل نقلات مفاجئة للهيئة نفسها. أفلام پاراجدانوف هي قصائدُ نثرٍ سينمائيَّةٌ، إذ إنَّ الصورة لا تُستبدل بأخرى بل بنفسها. يستطيع المرء بسهولة أن يلاحظ أنَّ الشاعر سايات نوفا لا بدَّ أن يكون قد أكثر من استعمال الاستبدال في إنتاجه للأشعار المضمَّنة في فيلم «سايات نوفا». ولكنَّ المُشاهِدَ يستطيع أيضًا أن يرى بوضوح استبدالَ الشاعر بنفسه في انتقالات مفاجئة في فيلم پاراجدانوف الشعريّ. يبدأ «سايات نوفا» بصوتٍ معلِّقٍ يتلو هذه الكلمات من الكتاب المقدّس: «وقال اللّهُ لنصنع الإنسانَ على صورتنا كمثالنا» (سِفْر التكوين ١: ٢٦). أيُّ الأمريْن أكثرُ أوّليةً وتحديدًا: أنَّ الإنسانَ مصنوعٌ من اللّه، أم أنَّه على صورة اللّه؟ إذا كان الأوّل هو الجواب، فسيعرِّف الإنسانُ بالتشابه أكثر منه بالوجود، وسيتميَّز بأنَّه شبيهُ نفسه أكثر من أنَّه نفسُه. إنَّه لذو دلالة أنَّ التماثُلَ في موضعٍ ما من سِفْر التكوين يَسْبق الخلقَ والوجودَ: «على صورةِ اللّه خَلَقَه» (١: ٢٧). إنَّ الاستعارة عادةً مرتكِزةٌ على الأنطولوجية، مشتقَّةٌ منها (وهذا نوع بائس من الاستعارة)؛ ولكنْ عند پاراجدانوف، الاستعارةُ تَسْبق الأنطولوجيَّة، إنَّها أكثرُ أوّليَّةً. سينما پاراجدانوف هي مضاعفةُ سينما صورةٍ؛ بسبب صورها المستوقِفةِ الاهتمامَ، ولكنْ أيضًا وأساسًا لأنَّ العالَمَ الذي تَعْرضه هو في صورة نفسه وفي صورة اللّه، وكائناتُه شبيهةٌ بأنفسها من أجل أن تكون في صورة اللّه. مهمّة الإنسان ليست أن يكون نفسَه ـ ففي الإسلام هو عدم ـ بل أن يَعْرف أنَّه شبيهُ نفسه، أيْ أن يعيَ الخَلْقَ المتجدِّد. في الانتقالات المفاجئة، يكون الإنسانُ في صورةِ نفسه. ما من سينما أخرى أظهرتْ هذا القدرَ من الحب لا للغير القابل للاستبدال،[٢] وإنَّما لخصوصيَّةِ القابل للاستبدال.[٣] في كونٍ كهذا، ما هو شديدُ الشبه بنفسه دون أن يكون هو بذاته لا يتسبَّب بذلك القلق الذي نُلْقاه في تناذُر كپراس وفي اللاموْت وفي مواجهة الاختراقات المفاجئة في الانغلاقات الجذريَّة. في بداية رحلة عاشق في فيلم پاراجدانوف «عاشق غريب» يحتال عليه منافسُه، فيُقْنعه بأنْ يأتمنَه على ثيابه قبل أن يَعْبر النهر، ثمَّ يَرْجع بها إلى المدينة ويعلن أنَّ عاشق قد غَرِقَ ويَعْرض الثيابَ دليلاً على ذلك. ليس عالَمُ «عاشق غريب،» وهو فيلم مهدًى إلى ذكرى تركوفسكي (مخرج «سولارس» إلى جانب أفلام أخرى)، سوداويّاً فحسب، بل هو متجانسٌ مع هذه الحالة أيضًا، لأنَّ حالة موت شخص ما في عالمٍ من هذا النوع ليست نهائيَّة، ليست حدثًا يحصل مرَّةً ولآخر الزمن، بل هي عَرَضٌ يَحْمله آنياً جسمُ إنسانٍ ويَحْتاج لكي يستمرّ (بحسب الأشعريَّة) إلى أن يُخْلق من جديد من قبل اللّه من لحظة إلى أخرى. إنَّ هذا النوع من الكون، رغم كونه سوداويّاً، لا يتطلَّب التطابق مع نفسه، ولكنَّه يَقْبل تمامًا الاستبدالَ بما هو شديدُ الشبه بنفسه. ما الذي بإمكانه

١ ـ Roman Jakobson, **Language in Literature**, ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (Cambridge: Harvard University Press, 1987), p. 71.

٢ ـ أيستطيع المرء أن يقول إنَّ الفريد هو ما لا يمكن أن يُستبدل إلاّ بنفسه؟ بل على المرء أن يَذْهب أبعد من ذلك فيقول إن الفريد هو ما لا يمكن استبداله حتى بنفسه.

٣ ـ إنَّ ما هو نفسه يُبيح تداعياتٍ بعيدةً عنه، واستعاراتٍ مماثلةً له دون أن تكون إيّاه؛ ولكنَّ ما هو أنطولوجيّاً ليس نفسه بل مثل نفسه فحسب لا يُمْكن أن يُبيح تداعياتٍ من هذا النوع لأنَّ تفرُّده يَكْمن في التالي: إنَّ التداعي الذي يُنْتجه على صعيد المخلوقات يحيل أولاً وأخيرًا على نفسه.

شفاءُ حبيبة عاشق وقد أضحت سوداويَّة وشفاء أمّه وقد صارت عمياء عند سماعهما خبرَ موتِه المحقَّق؟ لن يكونَ الشفاء لزومًا لسبب رجوع عاشق دون غيره، بل قد يكون لسبب رجوع شخص شبيه به. لو كان عالَمُ پراجدانوف غيرَ ذريّ، لفوجئتُ وشعرتُ بخيبةِ أمل إلى حدٍّ ما لغياب أيّ أعراضٍ تدلّ على أنّ عاشق موصومٌ بالموت: فحتى لو وضعنا جانبًا أنّ فصول التظاهر بالموت أو أخبار الموت الملفَّقة، على الأقلّ في الفن والأدب، يمكن أن تكون، بل غالبًا ما تكون، دالَّةً على موت قبل الموت، فإنّ المُشاهِد يَعْلم أنّ عاشق، وإنْ لم يغرق عند بدء رحلته، كان قبل عودته، وبغير عِلْم أمّه وحبيبته، قد ضُرِب عنقُهُ في بلاط السلطان المحارب عزيز. ما إنْ يتوقَّف اللّه عن إعادة خلق عَرَض الموت، حتى لا يعود عاشق غيرَ ميت فحسب، بل إنّه حين يرجع فإنّه لا يرجع شخصًا موصومًا بالموت، أيْ لاميّتًا. والدةُ عاشق وحبيبته لا تَطْرحان عليه أيَّ أسئلة حين يَظْهر من جديد، وإنَّما تتقبّلانه كليّاً ولا ترتابان عن حق قطّ في أنّه قد يكون قرينَ عاشق.

لدى الغرب في الكتابات النظريَّة لپول ڤريليو وفي أعمال ستان براكيج، وروبرت برير، وپيتر كُوبِلْكا، ونام جُونْ پَيْك، وپول شارِتْس، إلخ، أدواتٌ يستطيع بواسطتها أن يعالجَ، ومن ثم أن لا يَسْتسلم للاستعمالات الحاليّة للسرعة في الاتصالات عن بعد وفي التغطيةِ التلفزيونيَّة المباشرة، وفي وسائط الإعلام. وذلك أنّ العديد من تقنيّات السرعة على قناة م. ت. ڤ والقنوات المماثلة انتحالاتٌ لتقنيّات أنْتَجَها مخرجو سينما وفنّانو ڤيديو طليعيُّون. إنّ ندرة عرض أعمال هؤلاء المخرجين السينمائيِّين وفنانّي الڤيديو ـ هذا إنْ عُرضتْ على الإطلاق ـ في العالم العربيّ أو الإسلاميّ، وانعدامَ تراثٍ محليّ لهذا النوع من العمل في هذا الجزء من العالم سيُفْضيان، إنْ لم يحاول العربُ والمسلمون عاجلاً أن يجدوا أو يركّبوا أدواتٍ معادلةً، إلى مواجهتهم احتمالَيْن شاذَّيْن: رفضًا اعتباطيّاً لهذه السُّرعة القصوى مع ما يُرافقه من خطر الركود؛[1] أو إنتاجًا لأعمالٍ مفرطةٍ في السرعة من الدرجة الثانية ومقلِّدةٍ تقليدًا أعمى. هذان الاحتمالان كلاهما يحدثان منذ زمن. لعلاج هذا الوضع، على العرب والمسلمين أن يأتوا ببحثهم الخاصّ في هذه الزمانيَّة الجامحة، على الأغلب عَبْرَ بحثٍ بصريّ في الزمانيَّة الذريَّة. بناءً عليه وحتى في هذه المرحلة الكوارثيَّة حيث كان العرب والمسلمون ومايزالون يعانون هجومًا في العراق، ولبنان، وإيران، وفلسطين، والبوسنة، وأفغانستان، فإنّ على بعض السينمائيِّين العرب والمسلمين أن يُؤْثروا هذه السينما ويَعْملوا فيها ولو أنّها أنطولوجيّاً وجذريّاً سينما خارجَ السببيَّة ـ على الأقلّ على شكل الأسباب الثانويَّة. إنّ فيلم پاراجدانوف الظاهريّ السكون «سايات نوڤا» وكذلك أفلامه اللاحقة ليست انحرافًا وتجدُّدًا مفاجئًا بالنسبة إلى فيلمه السابق المحموم «ظلال أسلافنا المنسيِّين،» وهو فيلم مفعم بحركات الكاميرا: بل تَدْفع بالحركة إلى مستوى أكثر أوّليّة. لمن يحسّ بالظهورات ـ الاختفاءات المستمرَّة في أفلامه التالية فإنّ حركة الكاميرا المتفاقمة نفسها في «ظلال أسلافنا المنسيِّين» تبدو مروَّضةً وعديمةَ الحيويَّة. الزمانيَّة الذريَّة تحوِّل أيَّ ديمومة إلى اختصار لنفسها (حتى وإنْ لم يكن ثمّة من حيِّزٍ زمنيٍّ بين مختلفِ ما يُخْلَق مجدّدًا)، جاعلةً إيّاها أسرعَ بكثير وإنْ دامت الزمنَ نفسَه بحسب الساعة. ما أبطأ أكثر أعمال الڤيديو المعروضة على قناة الـ م. ت. ڤ. جموحًا حين نقارنها بـ «سايات نوڤا» أو «أسطورة حصن سورام» لپاراجدانوف!

في بداية تسعينيَّات القرن العشرين عاد عدد مهمّ من الممثِّلات المصريَّات إلى ارتداء الحجاب، لتأكيد إيمانهنّ الإسلاميّ. على المرء ألاّ يتوقَّع، وألاّ يَطْلب، أكثرَ من ذلك من مجرَّد ممثِّلات، ولاسيَّما ممثِّلات يَعملن في صناعة الأفلام المصريَّة. ولكنّ على المرء أن يَطْلب أكثرَ من ذلك من سينمائيِّين، بمن فيهم أولئك الذين يَفْتقرون إلى تراثٍ من البحث في وسيط الشكل الفنيّ الذين يَعْملون ضمنه: كان بمستطاعهم، وإلى حدٍّ ما كان عليهم، أن يَصِلوا ولو بطريقة غير مباشرة إلى هذا البحث بمجرَّد أخذهم بعين الاعتبار نوعَ الزمانيَّة التي هي خاصيّةُ الإسلام السنني: الذريَّة. هل هذا النوع من الزمانيَّة هو الوحيد في الإسلام؟ لا: فبالنسبة إلى الفلاسفة الإسلاميِّين، وهم كانوا شديدي التأثُّر بالفكر اليونانيّ، الزمن متواصل؛ وأمّا بالنسبة إلى الإسماعيليِّين، فالوقت دوريّ... ومع ذلك، هذا النوع من الوقت هو الأقرب إلى جهاز السينما الأساسيّ. السينما هي الوسيط الأول الملائم لتمثيلِ وعكسِ العالم من وجهة نظر الأشاعرة بسبب عمله على مستوى جهاز السينما الأساسيّ من خلال الظهور ـ الاختفاء للأشياء وانعدام السببيَّة بين الإطارات الجامدة المنفصلة. من «سايات نوڤا» وطالعًا، بدل أن تكون أفلام پاراجدانوف عبارةً عن استسلام السينما للرسم، فإنّها تُظْهر على العكس تمحورَ الفيلم حول عالم خاصّ بالتخييل متجانسٍ مع السينما لأنّه خاضع لظهورٍ ـ اختفاءٍ مستمرّ. السينما هي أيضًا الوسيط الأول الملائم لتمثيلِ وعكسِ العالم من منظور الأشاعرة لأنّ المتكلِّمين أنْكروا وجودَ حركة سريعة أو بطيئة، وذلك لكون أيّ جوهر ومن ثم كلّ شيءٍ يستطيع أن يتقدَّم جزءًا لا يتجزَّأ من المكان فحسب في جزء لا يتجزَّأ من الوقت. بالنسبة إليهم، البطءُ مردُّه تواتُرُ وجود الشيء الظاهريّ الحركة في الجزء عينه الذي لا يتجزَّأ من المكان للحظات متوالية: وهو نوع من طبع كل إطار* مرتين (double-framing) أو أكثر؛ أمّا السرعة فهي معادلة

---

١ ـ من المؤكّد أنّي لا أُدرج ضمن هذا النوع من الرفض الاعتباطيّ العقيم للسرعة الجامحة أعمالاً تجريبيَّة تَدْفع بالبطء الى الطبيعة الجامدة، كما هو الحال نموذجيّاً في فيلم سُهْرابْ شاهِدْ سالِسْ «طبيعة جامدة،» وهو مع فيلم «سايات نوڤا» لپاراجدانوف من أعظم أفلام الشرق الأوسط.

* ـ وهو الصورة الواحدة الثابتة من سلسلة الصور الثابتة التي تمرّ بمعدّل ٢٤ صورة في الثانية خلال عرض الفيلم.

قبل أن يرتدّ إليك طرفك

لندرة هذه الوقفات المُقحمة.[1] هذه نسختي الإسلاميّة (الأشعريّة) للرهان ـ إنْ كانت القوائمُ الأربعُ لحصانٍ خبّ هي في الهواء معًا في وقتٍ ما ـ الذي كان وراء نَصْب مايبردج لكاميراته وحبالِه ورسومِه البيانيّة في أيّار ١٨٧٢ في حلبة سباق الخيل في ساكرمنتو في كاليفورنيا: مشجِّعٌ وراعي فنونٍ ثريّ في المستقبل يفوِّض أحد الأشخاص ليبرهن اعتقاده بأنّ المرحلة نفسها / الإطار نفسه لخبب الحصان تتكرّر / يتكرّر في نقاطٍ ما. رهانٌ كهذا يتطلّب بالتأكيد معدّاتٍ ودقّةً مرهفةً أكثر بكثير من تلك الموجودة حاليًا. إنّه لمن المؤسف أنّ السينمائيّين المسلمين أنتجوا القليلَ جداً من أفلام التصوير المتقطّع للبشر، وأنّ هذه الأخيرة نادرًا ما تُعرض في العالم العربيّ والإسلاميّ، وذلك لأنّ التصوير المتقطّع للبشر هو بالتأكيد نوع العمل السينمائيّ الأقرب إلى نظرة الكلام الأشعريّ، حيث الحركة هي في الوقت عينه ذريّةٌ وعَرَضٌ مضاف إلى الشيء الذي يُعْرَضُ متحرِّكًا: وهي أبطأ أو أسرع حسب طريقة الطبع، أيْ حسب ما إذا كانت هنالك إعادةٌ لبعض الإطارات أم لا. باستثناء بعض أفلام پاراجدانوف، إلى الآن يمكن العثور على السينمائيّة الإسلاميّة في زمانيّة الإسلام الذريّة فقط لا في الأفلام وبرامج التلفزيون العديدة عن مواضيع وشخصيّات إسلاميّة.[2] وهي أفلام وبرامج تَرْضى بأن تَسْتعرض على مسار الصورة العربساتِ الإسلاميَّةَ، والتخطيطَ الإسلاميَّ، والهندسةَ المعماريّةَ الإسلاميّةَ، وأن تَستعرض على المسار الصوتيّ ترنيماتٍ دينيّةً وصوفيّةً (مرفقةً بتعليق)، وهي من ثمّ مرتبطةٌ بالإسلام على مستوى الموضوع والمحتوى فحسب. هناك استثناء واحد: حين يحدث للفيلم أنْ يَرْجِع إلى زمن أحد الأنبياء، خاصةً النبيّ محمد («الرسالة» للعقّاد)، أو الخلفاء الأربعة الأُول («القادسية» لصلاح أبو سيف)، أو الأئمة الشيعة يُضطرّ المخرجُ السينمائيّ أن يَبْحث في كيفيّة تنفيذِ تحريمِ تمثيل هذه الشخصيّات أو التحايل على هذا التحريم في وسيط يجسِّد كلَّ شيء. لقد اعترضتْ جامعةُ الأزهر على النسخة الأولى لسيناريو فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين. وحين صَوَّر نسخةً معدّلةً وعَرَضَها، إذ بقضيّة تُرفع ضدّه لأنّ الشخصيّة الرئيسيّة لفيلمه كانت ظاهريّاً مستقاةً من نموذج النبيّ يوسف وتُمثِّله. سُحِب فيلمُ شاهين من صالات السينما بقرار من الدولة حتى تبتّ المحكمةُ في الأمر. ثم أعيد توزيعُ الفيلم بعد أن كسب شاهين الاستئناف.[3] كأنّما تمثيل الرسول، والخلفاءُ الأربعة الأول، والأئمة الشيعة هو قضية الجماليّة الإسلاميّة الوحيدة في مجال السينما! هل نُسيت الزمانيّةُ الذريّة؟ «الناصر صلاح الدين» لشاهين، و«القادسيّة» لأبو سيف، و«الرسالة» للعقّاد، وهي ثلاثُ «ملاحم» تدور حول شخصيات وأحداث إسلاميّة كبرى، توصِّل أقلَّ بكثيرٍ عن الإسلام من ثلاثة انتقالات مفاجئةٍ متتابعةٍ في فيلم واحد لپاراجدانوف.

نُشِر هذا البحث أصلاً في الفصليّة الأميركيّة **ديسكورس** شتاء ١٩٩٩

بيروت

جلال توفيق

كاتب ومنظِّر سينمائيّ وفنان ڤيديو. له أربعة كتب بالإنكليزيّة وأشرطة ڤيديو وتجهيزات. عضو في «المؤسسة العربيّة للصورة» وفي هيئة تحرير مجلة Discourse الأميركية. شارك في تحرير عدد خاص من هذه المجلة بعنوان «جيل دولوز: سند للإيمان بهذا العالم» (١٩٩٨) وأشْرف على تحرير عدد خاص آخر: «أفلام شرق أوسطية قبل أن يرتدّ إليك طرفك» (١٩٩٩). نال شهادة الدكتوراه في الراديو/التلفزيون/السينما من جامعة نورثوسترن في الولايات المتحدة الأميركيّة، ودرّس في جامعة كاليفورنيا في بركلي، وجامعة كاليفورنيا الجنوبية (usc)، ومعهد كاليفورنيا للفنون (CalArts). وهو الآن أستاذ مشارك في قسم الفنون البصريّة والمسرحيّة في كليّة الفنون الجميلة والفنون التطبيقيّة في جامعة الروح القدس ـ الكسليك، لبنان

---

١ ـ «وقالوا [أكثر أهل الكلام] إنّ (...) للفَرَس في حال سيره وقفاتٍ خفيّةً وفي شدّة عَدْوِه مع وضع رجله ورفعها. ولهذا كان أحدُ الفرسين أبطأ من صاحبه. وكذلك للحجر في حال انحداره وقفات خفيّة بها كان أبطأ من حجر آخر أثقل منه أُرسل معه (...) وكان ' الجبائيّ ' يقول إنّ للحجر في حال انحداره وقفاتٍ...» الإمام أبو الحسن عليّ بن إسماعيل الأشعريّ، **مقالات الإسلاميّين واختلاف المصلّين**، عُني بتصحيحه هلموت ريتر (فيسبادن: فرانز شتاينر، ١٩٨٠)، ص ٣٢١ ـ ٣٢٢.

٢ ـ اقترح أيزنشتاين في الخاتمة التي كتبها عام ١٩٢٩ لكراسة عن السينما اليابانيّة، وفيها رأى أنّ السينما اليابانيّة لم توجد بعد، البحثَ عن السينمائيّة اليابانيّة لا في صناعة الصور المتحرّكة اليابانيّة، بل في وجوه أخرى من الثقافة اليابانيّة حيث التوليفُ منتشر.

٣ ـ في هذه الفترة من الانحطاط في مصر، أمِنَ العجب أن يكون الصخب في بعض الدوائر المصريّة قد دار كلّه حول التجاوز المحتمل لتحريم تمثيلِ نبيٍّ، في حين لم تَثُرْ ضجّةٌ ما حيال الفظاظة التي أظهرتْ بها مصرُ الفرعونيّة؟

هـامـلـت: أن نـكـون وأن لا نـكـون*

روميو كستللوتشي
ترجمة: جانين حايك

كستللوتشي: مساء الخير، أشْكر لكم حضوركم.

سوف أقدِّم بعض المعلومات التقنيَّة المتعلِّقة بهذا العمل. وُلد هذا العمل عام ١٩٩١ ولايزال عرضُه مستمراً حتى يومنا هذا. لذا لا يَجْدر تحديدُه وكأنَّه عملٌ من الماضي. أظنُّ أنَّ هذا القدرَ من المعلومات كافٍ. هل هناك من أسئلة؟

[تمرّ بضع دقائق دون أسئلة من الجمهور]

ما يُمْكنني قوله هو أنَّ هذا العمل مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا بكتاب شكسبير وبنصّه، حتى لو لم تَعُدْ كلماتُ هذا النص موجودةً؛ ذلك لأنَّ النصَّ حاضرٌ بشكلٍ استيهاميّ، أيْ أنَّه لم يتمّ حذفُ النصّ وإنَّما استيعابُه، فبقيَ عملي على علاقةٍ وثيقةٍ وأساسيَّةٍ بالكتاب. أمّا في ما يتعلّق بهذا العمل، فقد كان لا بدّ من القيام بدراسةٍ فِقْهلُغويَّة، أيْ دراسةٍ حول مصادر شكسبير عينها، وأَعْني بذلك ميثولوجيا الشّمال والسّاغا الشماليَّة(١) والساغسوغراماتيكوس وأسطورة هاملت في السّاغا السّكندينافيَّة بأكملها. هذا أقلّ ما يُمْكنني أن أُقدِّمه لكم من معلومات.

إحدى الحاضرات: مساء الخير. لقد قرأنا ما ورد حول المسرحيَّة [في كتيّب المهرجان] وشاهدناها بالتأكيد. ما أودُّ معرفته هو رأي المخرج، أيْ ما هي الفكرة الرئيسيَّة التي يودُّ أن يوصلها، لا فكرة الانطواء الذي قرأناها؟

كستللوتشي: يُمْكنني القول إنَّه سؤال مُربك. يصعبُ عليَّ التعبير عمّا أودُّ قوله في مسرحيّة لأنّي لو كنتُ متأكّدًا من معرفته لتجنَّبتُ القيام بمسرحيَّةٍ، ولو استطعتُ ترجمةَ ما أشعرُ به بكلماتٍ لربما كان من المقلق القيام بعملٍ مسرحيّ. إنَّ الموجة العاطفيَّة التي أثارتها هذه المسرحيّة تختلف من شخص إلى آخر. أستطيعُ عَكسَ السؤال وطرحَهُ عليكِ: ما الذي وَدَدتِ قولَه أنتِ لدى مشاهدتك المسرحيَّة؟

على أيِّ حال يَبْقى هناك حتمًا في شخصيّة هاملت جوانبُ تَطْرح مشاكلَ دقيقةً وأسئلةً محدَّدةً ليس من المستحبّ إيجادُ أجوبة لها. تدور المشكلة الأساسيَّة المطروحة هنا حول مسألة أن نكون أو لا نكون، غير أنَّها تُشكّل بحدّ ذاتها سؤالَ لعبة المسرح. إنَّها اللَّحظة التي يكفُّ خلالَها الممثِّلُ عن أن يكون ذاته ليلبس دورَ شخصٍ آخر.

السائلة نفسها: هذا هو انطباعي الشخصيّ.

كستللوتشي: هكذا أنا أكون سعيدًا.

السائلةُ عينها: ما تريده هو ألاّ يصل إلينا شيء؟

كستللوتشي: أنا لا أريد شيئًا.

[ضَحِكٌ من الجمهور]

أحد الحاضرين: خلال حديثٍ أجريناه سوياً من قبل، قلتَ لي إنَّ السؤال ليس سؤالَ «أن نكون أو لا نكون» وإنَّما سؤال «أن نكون ولا نكون.» أيُمْكنكَ أن تشرحَ أكثر؟

كستللوتشي: إنَّ سؤال هاملت هو سؤال يستحيل طرحُهُ على كائنٍ بشريّ. وإجابةُ هاملت الوحيدة والمُمْكنة هي بالهروب من السؤال عينه، أو بالأحرى بتغشية السؤال. ويتمُّ الهروبُ من السؤال من خلال جعله حيادياً أو قوَّةً حياديَّة، أيْ من خلال

* - جرى هذا النقاش مع روميو كستللوتشي في ٥ أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٠ حول مسرحية «هاملت،» التي عُرضتْ في بيروت في ٢ أيلول ٢٠٠٠ ضمن مهرجان أيلول.

١ - حكاية ميثولوجيَّة من الأدب السكندينافيّ. (م)

الجمع ما بين «نكون أو لا نكون» ليصبح «نكون ولا نكون» مُزامنةً.

[يرنَ خلويُّ كستللوتشي] هذا شبحُ هاملت يتّصل بنا: لعلّه غير موافقٍ على ما أقول.

إنّ حياديّة هاملت ليست حتمًا من النوع السياسيّ، إنّما هي حياديّةٌ تَحْوي الوجودَ أجمعَ، ومن خلالها هناك إمكانيّةُ ولادةٍ جديدة. لذا فإنّ هذه الحياديّة تُشْبه النومَ. في المونولوج الثالث يقول هاملت «نكون أو لا نكون» ويضيف على الأرجح فِعْلَ «نام.» كان اليونانيُّون يُطْلقون على النوم اسم «الموت الصغير.» في النَّوم نموت ونعيش في آنٍ واحد. وتَكمُنُ قوّةُ هاملت وجنونُه في نومه طيلة اليوم. من المؤكّد أنّ ثمّة شحنةَ ألمٍ في ذلك، ولكنّها الإمكانيّة الوحيدة للولادة الجديدة ولوضع لغةٍ جديدةٍ وفعّالةٍ في العالم.

إحدى الحاضرات: يبدو أنّ في المسرحيّة أمرًا يتعلّق لا بالذّاكرة وحدها بل بالحقيقة أيضًا. ما قولُكَ في هذا الصدد؟

كستللوتشي: أظنُّ أنّ الحقيقة هي حقيقةُ جسدٍ وحقيقةُ زمنٍ. فالزمنُ هو عنصرٌ من عناصر الحقيقة في المسرح، والحقيقةُ في المسرح تَخْرقُ الوهم. قلتُ إنّ الحقيقة هي حقيقة الزمن والجسد، وهما اللّذان يَخْرقان لعبة الوهم. أمّا بالنسبة إلى الذاكرة فلا أدري ماذا أقول، لأنّي أظنُّ أنّ الأمر لا يتعلّقُ بالذاكرة بل بفقدان الذاكرة. إنّ هذه الحركة وهذا الانقباض مؤلمان، ولكنّهما ضروريّان لخلق جسدٍ جديدٍ في لغةٍ جديدةٍ وحيّزٍ جديدٍ.

المكان العامّ الذي تَنْبعث منه هذه الموجاتُ الدّائريّة هو سريرٌ من دون غطاءٍ أو وسادةٍ، وهو لم يعُدْ يشكّلُ عنصرَ راحةٍ وإنّما مجرّد مفرش ـ كما رأيتم ـ ووسيلةَ استيعابٍ وتركيز. هاملت بحاجةٍ ملحّةٍ إلى التركيز، وللقيام بذلك يعوزهُ مكانٌ حياديٌّ هو السرير، حتى لو أحرقَ هذه السرير في النهاية، الأمر الذي أتاحَ الهروب والاستمرار وتجاوزَ الوسط أو السرير.

كلمة «هاملت» وفقًا لساغا الشّمال تَعْني في اللُّغة السكندينافيّة القديمة «الغبيّ»، ويُمثّلُ في التقاليد شابًا أعرجَ يقوم بحركاتٍ دائريّةٍ عندما يَمْشي، وربّما لهذا السبب كان صاحبَ طاحونٍ موجودٍ في أعماق البحار ـ إنّه مكان أسطوريٌّ من الخطر الاقترابُ منه. إنّ حركة هاملت هي في الأصل حركةٌ لولبيّةُ الشكْل تميل إلى الاختفاء والخرق وجرِّ كلِّ ما يُحيط بها إلى حفرةٍ. لذا أَتَتْ هيكليّة السرير في وسط خشبة المسرح تمامًا، وفي النهاية يتمُّ خرقُ هذا الوسط نفسه ويَخْتفي. من هنا نجد فقدانَ ذاكرةٍ تامًّا. ويتأتّى هذا عن عدم معرفة اللُّغة وعدم الرغبة في فهمها، لأنّ اللُّغة يجبُ أن تتولّد. كما يجب علينا أن نعيَ ضرورةَ التصاق اللُّغة بشكلٍ فرحٍ بجسد هاملت.

أحد الحاضرين: بالنسبة إلى العرض في حدّ ذاته، وبعيدًا عن شخصية هاملت، هل كنتَ تتوقعُ تفاعلَ الجمهور؟ إذ إنّ في العرض الكثيرَ من الاستفزاز للجمهور، لدرجة أنّه شعر أنّه بحاجةٍ إلى الصراخ. وهذا ينطبق على المضمون أيضًا، أيْ أنّنا نرى البطل يضمحلّ ويَخْتفي. هل شعرتَ أنّه كان بإمكان الجمهور أن يَتَفاعل؟ وهل حصل الأمر عينه في عروض أخرى؟

كستللوتشي: نعم، غالبًا ما تكون هناك ردّات فعل. ولكن هذا أمرٌ إنسانيٌ مُفْرح. على أيّ حال ما أودُّ توضيحه هو أنّي لم أتوخَّ الاستفزازَ أبدًا. أنا لا أَسْعى إلى خلق ردّات فعل ولستُ استفزازيًّا. كما أنّي أُفضّل «فضيحة» على كلمة «استفزاز»: فأنا أَعْتبر نفسي أمام فضيحةٍ بالنسبة إلى ما يَحْصل، أقصد فضيحة بمعناها الأصليّ، أيْ زلّة أو تعثُّرًا كالتعثُّرِ بحجرٍ. من هنا أجدُ أنّ كلمة «زلّة» هي الأصحّ بالنسبة إليّ.

وليد صادق: أودّ طرح سؤالٍ عن تفصيل. يقول أحدُ المفكّرين المحليّين إنّ الجنون هو غربةُ القريب. عندما دخلتُ عالَمَ المسرحيّة كان عالم هاملت قد بدأ، وكمُشاهد أُعتبرُ مُتأخِّرًا، بمعنى أنّي طوال المسرحيّة كنتُ أبحثُ عن أسباب لأتماهى وحالةَ هاملت، أيْ لأنتقل معه من حالة غُربة إلى حالة جنون. ولمّا كان قد بدأ قبل عالمي فقد وجدتُ هذه العلاقة صعبة. لماذا قرّرتَ أن تبدأ عالم هاملت قبل وصول المُشاهد؟

كستللوتشي: ما تقوله صحيحٌ، إنّه عالمٌ بدأ من قبل، ويجبُ ـ في رأيي ـ تمديدُ مفهوم البداية والنهاية، لأنّنا نرى في النهاية أنّ هاملت يتصرّفُ بغرابة، بمعنى أنّه يَهْرب ولا يعود ويُنْكر وجودَه كمُمثّل. كما أنّي مع انزلاق حدود العرض أريد أن أُعلن عن نوع من المسرح الحقيقيّ. غير أنّ تغيير فكرة البداية والنهاية وإزعاجها جدُّ مُفيدٍ بالنسبة إليّ، وهذا أمرٌ مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا ببنيةِ الشخصيّة: فهي شخصيّةٌ مُفاجئةٌ، كما لو كنّا نراقبُ حيوانًا في منطقته الحيوانيّة الخاصة. فنحن لا نأتي لمشاهدة هاملت وإنّما لرؤية ما هو بمثابة اكتشاف، كما لو أنّنا نرى أمامنا حيوانًا يَجْتاز الطريق على بغتةٍ. بالعودة إلى هاملت أظنّ أنّ تعبير «منطقته

الخاصّة» هي الأصحّ، إذ يَبْدو وكأنّه قلق لرسم حدود المسرح ووضع حواجز دفاعيّةٍ وهجوميّةٍ على حدٍّ سواء في وجه العالم. ولهذا السَّبب يمرُّ التيّارُ الكهربائيّ عبر سلكٍ عارٍ من بطاريّةٍ إلى أخرى. كما أنّ دور الآلات يقوم على إبعاد الدُّخلاء من عن أرضه. غير أنّ هاملت يُشكّل في الوقت عينه تهديدًا ذاتيّاً، وهنا يَبْرزُ مرّةً أخرى دورُ القوّة الحياديّة التي هي قوّةٌ هجوميّةٌ ودفاعيّةٌ مُزامَنَةٌ. فالهجوم على الغير يُشكّلُ هجومًا على الذات في آنٍ واحدٍ. إنّ تحويل المسرح وحيّزه الجغرافيّ إلى حياديَّين يقابله تحويلُ الفكرة الكلاسيكيّة للمسرح إلى حياديّة منذ بدايتها وحتى نهايتها. الكلمة التي يقولها هاملت في البداية هي «العار،» وبسبب نوعيّة هذه الكلمة التي بدأ فيها المسرحية لا أتوقّعُ تصفيقًا في نهاية العرض، إذ إنّها بمثابة مِطْرقةٍ تَطْرق في ذهن هاملت. كلمة «عار» هي الكلمة الرئيسيّة لفهم هذه الشخصيّة وجماليّتها. وفي داخل درع هذا العار باستطاعة هاملت إعادة إحياء لغةٍ شخصيّةٍ خاصّةٍ به والعودة إلى العالم في النهاية.

إحدى الحاضرات: وصلتُ متأخِّرةً إلى هذه المقابلة. أرجو ألاّ أكرِّرَ سؤالاً سبق أن أجبتَ عليه. أودُّ أن أعرفَ كيف تتعامل مع الممثّلين عادةً، لأنّي أظنُّ أنّه عملٌ مميَّزٌ جداً ولم أَسْتطع أن أَفْهم حدود عملكَ وحدودَ عمل الممثّل لخلق هذه الشخصيّة. وأَعْتقد أنّ الممثّل دفع ثمنًا باهظًا، وأنّ الشخصية لم تكن، بالنسبة إليّ، شبيهةً بحيوان. كانت شيئًا جدّ إنسانيّ. إنّه عملٌ إنسانيٌّ رائعٌ. إذا ما وُجِدَ شخصٌ بمفرده فسوف يُنسّق التجارب ويتوصّل إلى الكلمات ويَلْعب بها وبالأصوات.

كستللوتشي: انطلاقًا من الاعتبار الثاني، أُوافقكِ الرأيَ تمامًا. فعندما تكلّمتُ عن الحيوان عَنَيتُ الروح الحيوانيّة، أن نصبح حيوانات (في صيغة الجمع) إذ في اللُّغة الإيطاليّة كلمة animale تَعْني حاملَ الروح. لكنْ عندما نصل إلى عمق هاملت يُصْبح من المُمْكن أن نَشْعر في النهاية لا بكلمة بل بأغنية؛ فالمسرحيّة كما شاهدتم تَنْتهي بأغنيةٍ، وأنا أظنُّ أنّه من خلال هذه الأغنية تَنْفتح المسرحيّةُ على العَلَن. لهذا السبب أراها مسرحيّةَ فرح، وأقولُ ذلك من دون توخّي التناقض. إنّه شخصٌ استطاعَ تحقيقَ أمرٍ ما، واستطاعَ الوقوف على خشبة المسرح والسَّيْرَ عليها: فالسَّيْرُ على المسرح هو أَقْصى ما يُمْكن التوصُّلُ إليه وأقصى ما يُمْكن تخيُّله، بالإضافة إلى تحمُّلِ نظرات الغير المسلَّطةِ علينا. إنّ التفكير المستمرّ بذلك في كل لحظةٍ يَعْني أنّنا نَسْتطيعُ تحمُّلَ فضيحة خشبة المسرح. وبعيدًا عن أيِّ سردٍ وأيّ قصّةٍ وأيِّ ديكورٍ، فإنّ أقلَّ ما يُقدَّم على المسرح هو أكثرُ ما يُمْكنُ التوّاصل من خلاله مع الغير. إنّ مدّة المسرحيّة ساعةٌ ونصف، ومهمّتها هي مساعدة الممثّل على الصمود على خشبة المسرح طيلة هذه المدّة.

ردّاً على سؤالكِ عن العمل مع الممثّل أقول إنّه كان عملاً مميّزًا جداً. لم تَسْنح لي الفرصة من قبلُ أن أعْمل مع ممثّل بهذه الطريقة. لقد كان هذا أوّلَ وآخرَ عملٍ أُنْجزه مع ممثّلٍ واحدٍ فقط. كان عملاً صعبًا جداً بالنسبة إليّ، وأعتقد أنّه كان كذلك بالنّسبة إلى پاولو. بين هلالَيْن: لم يَسْتطع پاولو، لسوء الحظّ، الحضورَ هذه اللّيلة لأنّه اضطرّ إلى العودة إلى إيطاليا. وأضيفُ أنّه كان عملاً طويلاً ويوميّاً. التقيتُ پاولو مع مجموعة من الشبّان، ولم يكونوا جميعهم ممثّلين. كانت هذه هي تجربتَه الأولى في التمثيل. أَذْكر أوّلَ مرّةٍ رأيته فيها: لم أرَ سوى عنقه وكتفيه، إذ رأيتُه من الخلف. أيقنتُ عندها أنّه الوحيد الذي يُمْكنه تأديةُ هذه الشخصيّة. وبحرجٍ كبيرٍ سألتُه أن يَعْمل معي، وتفاجأنا نحن الاثنين عندما وافق. وهكذا وُلِدَ هذا العمل الذي طال أمده. كلُّ حركةٍ تمّ التفكيرُ فيها. هناك تصميمُ رقصٍ حقيقيّ وخفيّ في العمل، حتى إنّنا قمنا بضبط حركات الأصابع. إنّ هذا العمل هو مجموعة حركاتٍ تمّت دراستُها وتنسيقُها. أجرينا التمارين في أماكن مختلفة. لم نَكُنْ نَحْمل معنا سوى المسدّسات. وقُمْنا بهذه التمارين في بعض المنازل المهجورة، أو التي لم يَنْتهِ بناؤها بعد، وفي مستودعات البرّادات، وفي منزلي أيضًا. غالبًا ما كنّا نَنْتقل من مكانٍ إلى آخر ونَقْفو أثناء التمارين ـ وهذا ليس بالأمر المضْني. كان مهمّاً بالنسبة إلينا أن نَخْتبر هذا الجانبَ من العمل. إنّ طريقة التوصّل إلى هذه الشخصيّة كانت عمليةَ بحثٍ دائريّةً، أيْ عمليّةَ إحاطةٍ بالشخصيّة من خلال نوعٍ من الاستراتيجيّة العسكريّة. على أيّ حال، لم تكن التّمارين التي قام بها پاولو على صلةٍ مباشرةٍ بالعرض. لقد عملنا ستّة أشهر، ولكنّ هذه التمارين لم تُتَرجَمْ كليّاً على الخشبة: فالعرض الذي شاهدتموه، والحركاتُ التي أدّاها پاولو، تبلورتْ في خلال ثمانية أيّام أو تسعةٍ فقط. أنا لا أَمْلك طريقةً معيّنةً أُنجز بها التمارين؛ فالنمطُ يختلفُ باختلاف الممثّل والظروف.

أحد الحاضرين: مساء الخير. أريدُ أن أطرح سؤالاً محدّدًا حول الأمور التقنيّة على المسرح كوجود الماء والكهرباء مثلاً. ما مدى خطورة هذا الأمر؟

كستللوتشي: عادةً عندما نكون على المسرح، هناك آلاتٌ وآليّاتٌ وظروفٌ معيَّنةٌ تحيطُ بالممثِّل، وأنا أقوم بالتجربة الأولى لهذه الأمور شخصيّاً لأنّي لا أحتملُ فكرةَ أن يقوم أحدٌ غيري بهذه التجربة. في هذه الحالة هنا لا نواجه خطر الموت، فقوّة التيّار الكهربائيّ على المسرح هي بمعدّل إثنَيْ عشر فولت أيْ أنّها غير مؤذيةٍ. من ناحيةٍ أخرى لهذا التيّار قيمةٌ رمزيّةٌ لأنّ هذا العرض لا يتغذّى من الشبكة الراهنة، وإنّما الطاقةُ المولِّدةُ والمغذِّية لهذه المسرحية هي طاقةٌ متراكمةٌ. تلك هي عملية هاملت: التّراكم. فهو قد راكمَ الأمور حتى النهاية فانفجرَ وانقطع عندها التيّارُ فتجاوَزَ مكان وجوده. إنّ

التَّحدُّث عن الطاقة مهمّ جداً لدى التَّحدُّث عن المسرح، ففي غالب الأحيان لا يَكْفي نورُ الأضواء. ذلك أنَّ الطاقة التي تغذّي المسرحيّة يجب أن تؤخَذَ هي نفسها في عين الاعتبار. كلّ عنصرٍ في المسرح يجب أن يُعادَ إيقاظُه من سُباته، بما في ذلك الضوءُ والمسرحُ والصوتُ وجسدُ الممثّل والكلامُ المنطوق وغيرُ المنطوق والصمت. بالنِّسبة إلى الطاقة الكهربائيّة يبدو من الجليّ أنَّها طاقة مشحونة.

في ما يتعلّق بپاولو، لا أشكُّ بأنَّ العرضَ مرهقٌ بالنِّسبة إليه. فالتَّعب موجودٌ في المسرحيّة، وهي مسرحية قاسية جداً.

أحد الحاضرين: مساء الخير. نظرًا لأنّي خرّيجٌ، فإنَّ هذه ليست هذه المرّة الأولى التي أشاهد فيها مسرحيةً مميَّزةً أو عرضًا أوّل لمسرحية، وليست المرّة الأولى التي أتابعُ فيها مهرجاناتٍ مسرحيّةً في لبنان. أودُّ أن أعبِّرَ عن شعورٍ شخصيٍّ، ألا وهو أنّ هذه المسرحيَّة كانت جدّ متميِّزة وتركتْ فيَّ أثرًا كبيرًا سوف أذْكره دائمًا ـ ولكنْ للأسف بشكلٍ سلبيٍّ جداً. ذلك لأنّي لم أسْتطع أن أتحمَّل أكثر من خمس وعشرين دقيقة من المسرحيّة، وعندما خرجتُ من المسرح توجّهتُ إلى الكافيتيريا، ومن ثمَّ أحصيتُ اثنين وعشرين شخصًا كانوا قد خرجوا من بعدي، ولم أعْرف المجموع العام للذين خرجوا قبل انتهاء العرض. ما أودُّ قوله، نظرًا لأنّي أشكّلُ أقليّة هنا، هو أنَّه عندما كان المُخْرج يتحدَّث عن الإحساس والعاطفة على مستوى الغريزة شعرتُ شخصياً أنَّ المسرحية كانت ـ من الناحية الغريزيّة لا من الناحية الفنيّة ـ وكأنَّها تتعدّى عليَّ. لو كان الأمر متعلّق بفيلم سينمائيّ لكُتِبَ التحذير التالي: في الخارج «فيلمٌ عنيفٌ.» لقد كان عرضًا عنيفًا جداً، وكان من المُفْترض أن نشاهد مسرحيةً مُقْتبسةً عن شكسپير؛ هذا لا يَعْني أنْ لا عنف عند شكسپير. ولكنْ بنظري أنَّ نوع العنف في هذه المسرحيّة ـ كان بمثابة الغدر في رأيي.

كستللوتشي: في ما يتعلّق بشكسپير، أقول إنَّه كاتبٌ عنيفٌ كلَّ العنف، بيدَ أنَّ تخدير التقاليد لا يَسْمح لنا برؤية عنفه. في جميع الأحوال أنا لا أرى هذه المسرحية عنيفةً، بل على العكس أرى فيها وجهةَ حنوٍّ. أكرِّرُ بشدّة أنَّها ليست لعبة التناقض. العنف الذي تتضمَّنه هذه المسرحية هو من النَّوع المميَّز، وأَقْبلُ القولَ إنَّها عنيفةٌ إذ إنَّها تَنْتقل من الصَّمت التامّ إلى دويّ طلقات النار مباشرةً. هنا، نعم، أَقْبل صفةَ «عنيف» نظرًا لأنَّه أمرٌ قويّ بالنِّسبة إلى السَّمع، وأقدِّم اعتذاري عن ذلك؛ ولكنَّه ليس عرضًا عنيفًا بل إنَّه يُشْبه الطفلَ الذي يَلْعب. وهذا واضحٌ في المسرحيَّة إذ إنّي أُحاول إظهارَ الطفولة، وجميعُ علاقات هاملت العائليّة والإنسانيّة مرتبطةٌ بالألعاب التي يقدِّمها. في هذا الصدد لا أظنُّ أنّي خُنتُ أحدًا ولاسيَّما أنّي كتبتُ أنَّها عرضٌ عن شكسپير والساغسوغراماتيكوس، لا عرضًا لشكسپير. وأُضيفُ أنَّ السيِّدَ فهمَ تمامًا المسرحيّة وتواصلَ معها بشكلٍ قويٍّ بل بشكلٍ جسديٍّ، وأنَّه تجاوب معها، ففي كلِّ مرّة يقفُ فيها مشاهدٌ وينصرفُ أشعرُ بحزنٍ كبيرٍ وبقساوةٍ، غير أنَّ ذلك يَصْدر عن شخصٍ فهمَ ووعى جيِّدًا المسرحيَّةَ، ولربّما عايشَ المسرحية أكثرَ من غيره. أنا أحترمُ كلَّ رفضٍ يصدرُ وكلَّ مللٍ وكلَّ ردّة فعلٍ محترَمةٍ وصحيحة.

بيروت

روميو كستللوتشي

أحد أهم مسرحيّي إيطاليا المعاصرين. عضوٌ مؤسِّسٌ لفرقة المسرح «سوسيتاس روفائيللو سانزيو» التي تأسستْ عام ١٩٨١ في سيسنا في إيطاليا. من أعماله «هاملت،» و«جيليو سيزار،» و«السفر إلى آخر الليل،» و«التكوين.»

إنّني أرى
مقدّمة لدراسةٍ عن حياة الصور وموتها

غسان سلهب
ترجمة: ليلى الخطيب

«يجب أن نقول وأن نفكّر أنّ ما يكون يكون، لأنّ ما هو موجود موجود، وما هو غيرُ موجود غيرُ موجود: أدعوكَ إلى التأمُّل في هذا القول. فأنتَ لن تَدْفع أبدًا ما هو غيرُ موجود إلى الوجود.»

پارمنيد

أَفْتح عينيَّ. فأرى. مشهدٌ مدنيٌّ في لمعان ضوء. سيّارة رماديّة تتوقّف في ظلِّ شجرة كبيرة. تَخْرج منها امرأةٌ تَحْمل حقيبة يدٍ صفراء، الأرجح أنّها مصنوعة من الجلد، وتَرْتدي فستانًا ذا أزهار بنفسجيّة وخضراءَ وبيضاءَ. تَمْشي بجسدٍ يتماوج، وعلى ثغرها علامةُ احتقار. تَنْزلق بعيدًا عن نظري بعد أن دفعتْ ألفًا وخمسمائة ليرة لحارس هذه البورة التي حُوِّلَتْ موقفًا للسيارات. أُحصي ٥٨ سيارةً مصفوفة. خرج الشابُّ بدوره من حيّز الرؤية. الأرجح أنّه احتمى من شمس آب الحارقة. لا أرى أحدًا. والرياحُ معدومة. أُغمض عينيّ، لكنّ الظلمة لا تدوم إلّا برهةً. مازلتُ أرى، بدءًا بهذا السواد شبهِ المتجانس. تَطْلع صورٌ يقال عنها ذهنيّةً، **لامرئيّةً**. ليست عيناي هما اللتَيْن تريان، ولكنّني رغم ذلك أرى. وهذا ما لا أستطيع البتّةَ مشاركتَه أحدًا. لا داخل العالم ولا خارجه. لكنْ لا شيء غير اعتياديّ في هذه الصور، ثمّة بعض التشوُّش فقط، وبعض اللاحتمال، وثمة خاصّةً بنيةٌ شديدةُ التفسُّخ، شبيهةٌ بأكثر من فكرة، وبأكثر من حياة. ما هي هذه الصور بالضبط؟ إنّها لا تَنْتمي لا إلى **الواقع** ولا إلى الخيال ولا إلى الحلم. إلى أيِّ عالم تَنْتمي إذن؟ هذا بالتأكيد غيرُ واضح. أَفْتح عينيّ مجدّدًا وأتركهما للحظة تهيمان، تضيعان. أقول «للحظة.» فعيناي لا تلبثان أن تتوقفا عند طاولة قريبة، حيث أَلْمح صبيّةً توجِّه آلةَ تصويرها إلى البحر. إنّها لا تَنْظر إلى البحر، بل تراقبه كما تُراقِبُ حُسْنَ سَيْر لقطةٍ وأداءَ الممثّلين على شاشة التحكُّم الصغيرة. شاشة/إطار رقميّ تتحرك فيه قطعةٌ من البحر المتوسّط. أتساءل: ما تراها تَفْعل لاحقًا بهذه الصور المسجّلة؟ أيُّ قدر يَنْتظر هذه الصور؟ أستشكّل جزءًا من فيلم ما؟ أَستَخْتفي على رفّ مكتبةٍ ما؟ أستُشاهَدُ يومًا؟ كيف لا نفكّر بتلك الكثرة الهائلة من الصور المسجّلة يوميًا في كل أنحاء العالم؟ يكفي أن نَضْغط على زرّ. صور مسجّلة، محفوظة، مُثْبتة في ذاكرةٍ وسيطة، ذاكرةِ آلةٍ أو بكرةٍ أو شريطٍ. ولكنْ ماذا لو لم تُشاهَدْ هذه الصورُ قطّ، أو ماذا لو شوهدتْ ووُضعتْ للتوّ جانبًا لأنّها **بدون فائدة**، فأيُّ ذاكرةٍ هنا؟ ذاكرة زمنٍ معلَّقٍ أبدًا؟ وماذا يعني هذا؟ معلَّق لمن؟ كل هذه الصور المقبوض عليها والأسيرة. على عكس تلك الكاميرا التي يَتَحدث عنها بِلْ ڤيولا في مقدّمة مقاله «أسود الڤيديو ـ فناء الصورة،» ولكنّها أيضًا، في النهاية، مثل تلك الكاميرا: «ثمّة، في مكان ما، كاميرا ڤيديو لم تنطفئ خلال السنوات العشرين الماضية. عينها الثابتة الصلبة جالت بلا هوادة في موقفٍ للسيارات، شاهدًا صامتًا على حركة الذهاب والإياب لعقدَيْن ماضيَيْن. رأت الرجلَ ذاتَه يَخْرج كلَّ صباحٍ من سيارته، بجسدٍ يَخْسف شيئًا فشيئًا، يقاوم الجاذبيّةَ بصعوبة متنامية، وتتباطأ مشيتُه على نحوٍ لاشعوريّ مع مرور الزمن. رأت طوافَ النهارات والليالي المستمرّ، وتغيُّراتِ الشمس والقمر الدوريّةَ، ونموَّ الأشجار، والتغيُّراتِ الدائمةَ في الطقس وفي تراكم آثاره. رأت تعاقبَ مُوَضِ السيّارات والثياب. وكانت شاهدًا على نوايا الرجال واندفاعاتهم في تبدُّلات المشهد الطبيعيّ الماديّة المفاجئة. لكنْ ليس لهذه المراقبة الدائمة أيَّةُ قصّة ترويها، ولا مخزنٌ من الحكمة، ولا معرفةٌ بالأهداف الكبيرة. ولأنّها سجينةُ آنيّةٍ ثابتةٍ واسعة، فإنّها لا تُدْركُ الماضيَ ولا المستقبلَ. فالحدث، من دون الذاكرة التي تعطيه الحياة، يَعْبر سطحَ الصورة، يتلكّأ لربعٍ من الثانية بوصفه ما بعدَ الصورة، ويَخْتفي إلى الأبد دون أن يَتْرك أثرًا. اليوم، نطفئ الكاميرا، يَنْتهي العالم فجأةً بقطعٍ اعتباطيٍّ ككلّ نهاية، ونُركِّبُ نموذجًا جديدًا. في مجتمعات أخرى كانت هذه الكاميرا، مع وجودها المتراكم، ستُرفع إلى مرتبة سلطةٍ تُعبد وتُشكر.» وهكذا فإنّ كاميرا المراقبة هذه، التي لا تُنتجُ زمنًا، تَعْمل شاشةً يُرمى عليها سيلٌ متواصلٌ من

الصور، غير أنّها هي التي تَرى، إنْ صحّ التعبير. إنّها تَرى وتعطي ـ نفسَها ـ للرؤية. طيفُ الكاميرا ـ البروجكتور للأخوين لوميير. على الشاشة الرقميّة الصغيرة لجارتي لم يعد لونُ البحر المتوسط الأزرق ـ الأخضر الغامق يحتلّ الصورةَ. صورٌ أخرى تتعاقب، صور متفرّقة، تبدو أنّها مأخوذة من هنا ومن هناك في المدينة. وأنا أرى جيّدًا التأثيرَ الذي تمارسه هذه الصورُ على «مُبْدِعها» نفسِه. أرى جيّدًا فعلَ الإغراء وقد بدأ يَحْدث. إنّه فعل لا يُتْعب. فهذا هو بالضبط الموضوع؛ إنّه الافتتان، إنّها سلطةُ الصور، وخاصة الصور المتحرّكة. وبالتأكيد ليس من المهم أن نكون نحن مؤلّفي هذه الصور. فتلك السلطة تُؤثّر في كلّ واحدٍ منا. هذه الصور المتحرّكة هي فعلاً شيء غريب، إنّها أكثر من مجرّد ظاهرة انجذاب جسديّ. بالطبع، إنْ كان من شيء عاديّ جداً في أيّامنا هذه فهو كلُّ تلك الكاميرات الصغيرة التي تُسلَّط على كل شيء، وكلّ تلك الشاشات الموضوعة هنا وهناك في أصغر الزوايا بل داخل شاشة أخرى. إنّ مجال رؤيتنا كبشرٍ قد تضاعف، بل أصبح ثلاثيّاً. ولكنْ هل أصبح نظرُنا مضاعَفًا أو ثلاثيّاً، أم أنّنا أصبحنا نرى الأشياء مضاعفًا أو مثلثًا؟ منذ أكثر من قرن استطاع البشر، بعد أن حدّقوا في أمثالهم من البشر وفي كلّ ما يُمْكن العينَ أن تراه، أن **يَقْبضوا** على الحركة، أن **يعيدوا إنتاجَها وتمثيلَها**. وربّما اعتقدوا لوهلة أنّهم قَبَضوا على الحياة، لشدّةِ ما كان ذاك الذي قبضوا عليه يُشْبِهها. ألا يقال إنّ كلَّ حياةٍ حركة؟ لكنّ الصورة المتحرّكة هي بالأحرى «الموت في عمله،» كما يقول جان كوكتو، وهو يُسجّل نفسَه، لكون ما يتعاقب أمام أعيُننا إنّما هو شذراتٌ من زمنٍ مضى، زمنٍ **يَهْرب** بالضرورة. على الأقل هذا ما كنتُ أعتقدهُ، غير أنّ ما يُفلت إنّما يُفْلت من الزمن نفسه، يُفْلت من زمننا كبشرٍ. لم نُعِدْ إنتاجَ الحياة، بل ابتكرنا، انطلاقًا من هذه الحياة، حياةً أخرى، موازيةً، نحن عليها شاهدون. ليست حياةً ـ مرآةً، ولا حتى مرآةً مقلوبةً ـ وهي فكرة مغرية جداً ـ، وليست مرآةً مغيِّرةً. لا، إنّها حياة أخرى. وليس في هذا أيُّ انعكاس. ليس من المصادفة حقّاً أن نَغْرق في العتمة قبل أن تُعْرَضَ الصورُ على شاشة. العتمة كي نرى. إنّه نوع من حلم اليقظة. غير أنّ هذه الحياة الموازية أكثرُ ما تكون مُبلبِلةً على الشاشة الصغيرة ـ فهذا الشيء المألوف يُشْبهنا كثيرًا. وعندما نتعاطى مع بثّ مباشر يصل الارتباكُ إلى أَوْجه. أرى ما يراه كثيرون غيري في الوقت نفسه، إلى درجة أنّني أنجرّ إلى الاعتقاد بأنّني أعيش هذه اللّحظة مع أولئك الذين يعيشونها فعلاً. إنّ هذه الوحدة التي يُحدثها البثُّ المباشر لَوَهْمٌ عظيم. «ما إنْ تُوجد كاميرا في مكانٍ ما حتى يتوقّف الحدثُ عن إنتاج ذاته لذاته، بل يُنتَج بعلاقةٍ مع الكاميرا التي تحدِّده وتصبح جزءًا مؤسِّسًا منه. الكاميرا هي جزءٌ من الحالة التي لا توجد بدونها،» يكتب يوسف أشاغيور. إنّ أيّةَ حالة مصوَّرة، مهما كانت، خياليّةً أم **حقيقيّةً**، مباشرةً أم لا، هي حالة مصوَّرة. إنّ ما يجري إنّما يجري على شاشة، وعلى هذا السطح الغريب شبهِ المسطّح، الصغيرِ أو الكبير، يتشكّل ذلك العالمُ الموازي. ما هو خارج الإطار مُبعَدٌ، وهذا ما يَجْعله أكثرَ ضرورةً. ما هو خارج الإطار ليس كلّ ما هو خارج إطار اللّقطة فحسب، وإنّما هو أيضًا كلُّ ما لم يتمّ الاحتفاظُ به، كلُّ هذه الصور التي لم تعطَ للرؤية، كلُّ هذه الصور **الأسيرة**. لكنْ أليس من خصوصيّةِ كلّ شكلٍ من أشكال الحياة، في النهاية، أن يُبْعِد؟ هذه الحياة الموازية لا توجد إذن إلاّ لأنّنا موجودون. وربما ننجرّ إلى الاعتقاد بأنّنا نسيطر عليها لأنّ لدينا سلطة تشغيلها وإيقافها. نعم، ربما ننجرّ إلى الاعتقاد بأنّ الصور تابعةٌ لنا وأنّ حياتها أو موتها رهنٌ بنا؛ لكنّها في الواقع لا تعبأ قطّ بمسألة وجودها أو عدمها. نحن بحاجة إلى وجودها، وهذا يدلّ على مدى تأثيرها فينا. أمّا تكاثرُ الصور المتحرّكة، وتحوُّلُها إلى شيء عاديّ، فإنّهما يُضاعِفان من هذا التأثير. جارتي لا تأبه لكلّ هذا. عيناها مسلّطتان على الشاشة/الإطار الرقميّ، وهي تصوِّر الآن السماءَ، وتحاول متابعةَ سير الغيوم. قد تكون هذه هي طفولةَ الفنّ التي نتحدَّث عنها، أعني شبهَ الشعور بالقوّة هذا الذي يمكن أن تَمْنحه لامبالاةُ الإبداع المذكور. أنا أُبْدع، إذن العالَمُ يكون؛ وكلّما ازددتُ إبداعًا، ازداد العالَمُ وجودًا. ربما هذا هو ما أضعتُه، أنا، «رجل الصور،» أعني براءةَ الحركة. لن أقول إنّني كلّما رأيتُ أكثر، رأيتُ أقلّ وعرفتُ أقلّ (لا دَخْلَ للمعرفة هنا)، أو إنّني لا أنفكّ أسائل «رؤيتي» قبل أن أعطي للرؤية. ربما لم أعد أستطيع بكلّ بساطة أن أرى بمعزل عن ذاك الهوس المقلق بفعل الرؤية. والحق يُقال، لم أعد أدري. إنّه لشيءٌ فريدٌ أن تَصْنع صورًا.

باريس ـ بيروت

غسان سلهب

مواليد دكار ١٩٥٨.

انتقل للإقامة في بيروت عام ١٩٧٠، ومن ثم سافر إلى باريس عام ١٩٧٥. أخرج عددًا من الأفلام القصيرة، منها «إفريقيا، الشبح»، و«في الغواية» (بالتعاون مع نسرين خضر)، و«ذات يوم» (٢٠٠٠). وفيلمًا روائيًا طويلاً بعنوان «أشباح بيروت» (١٩٩٨). وهو الآن في مرحلة توليف فيلم روائيّ طويل جديد.

أوهامٌ لا غنى عنهـــــا

إيليا سليمان
ترجمة: رنا الموسوي

فَجّرتُ دبّابة إسرائيليّة للتوّ. لم أستطع ذلك في إسرائيل بسبب الحرب، ففعلتُه في معسكرٍ للجيش في فرنسا. ومع ذلك كان الوقت مناسبًا. فقد نفّذتُ المهمة أثناء زيارة أرييل شارون إلى الإليزيه.

خمسة وسبعون كيلوغرامًا من المتفجّرات البلاستيكيّة، ممزوجة بستة كيلوغرامات من البارود. عملٌ نظيف، ولا أثر.

كان أبي سيفخر كثيرًا بي لو كان حيّاً. فقد عمل مع المقاومين عام ١٩٤٨، وعذّبه الجنود الإسرائيليُّون حتى دخل الغيبوبة لرفضه إدانةَ الحاج أمين الحسيني ـ أحدِ الزعماء السياسيِّين آنذاك.

كانت هناك تسعُ كاميرات، ثلاثٌ لنا، والأُخريات ـ بما فيها واحدةٌ تعمل على الأشعة تحت الحمراء ـ تابعةٌ للجيش. استعنّا بقسم «الخدعة» في هذا الجيش، وهو ما يُسمَّى في لغة السينما «قسمَ الديكور.» كان المشهد بحاجة إلى تمويه لكي يبدو وكأنّنا في بلادنا، وكان على الطريق أن تبدو مستويةً لتتنقّل الكاميرا بسهولة. رئيس قسم الخدعة، الملقّب بـ «پيكاسو،» دَهَنَ الدبّابةَ باللّون المغبرّ، لونِ الدبابات الإسرائيليّة. ولم ينس أن يضيف علامة ٧ سوداء على جانبها، كما هو حالُ بعض تلك الدبّابات.

اتّفقنا أنا والعقيد أن أكون أنا قائدَ العمليات: أنا مَنْ يُعطي الأوامر، وأنا مَنْ يقوم بالعدّ التنازلي لساعة الصفر، لكنّنا استبدلنا تعبير «Action» بـ «!Fire».

كان التعاون فعّالاً ومثمرًا، أو كان مدمِّرًا بفعّالية. فقد غطّت كرةُ النار زرقةَ السماء، وتناثرت الدبابةُ في أرجاء الحقل. لم نكن نتوقّع أن يكون الانفجار بهذه القوّة، إذ حطّمتْ أشلاءُ الدبابة كاميرا تَبْعد حوالى ٣٠٠ متر، بالإضافة الى بعض البطاريّات وحامل ثلاثيّ القوائم. حين انجلى الغبارُ والدخان رافقني العقيد، الذي كان يتمتّع بحسّ فكاهة باردٍ ورائع، إلى مسرح الجريمة. وقف في قلب الخراب الباقي. حدّق إلى جثّة الكائن الغريب المحترق في رماده. هزّ رأسه، ثم التفت إليّ واعتذر. فالانفجار لم يستجب تمامًا لطلبي. كنتُ قد طلبتُ ـ بغرور ـ أن يَفقَعَ بُرجُ الدبابة كفلّينة شمپانيا. لكنّ البرج لم يَفْقَع فقط بل طار، وأَبْعَدَ، حتى حطّ في غابةٍ مجاورة. بعد بحثٍ قصير وجدنا مدفعَ الدبّابة ملقًى حزينًا في عشّ من الأغصان المحروقة. حتى إنّه تسبّب بحريق. وكان على الجيش أن يتّصل بالإطفائيّة لتُخمده.

فيما كنتُ مشغولاً بالدبابات الإسرائيليّة كانت تجري مظاهرة في باريس ضدّ زيارة أرييل شارون. تُرى، ما سببُ عدم جاذبيّة التظاهرات المؤيِّدة للفلسطينيِّين، ولماذا لا تضمّ إلاّ بضعةَ متظاهرين؟ وأسأل نفسي: لماذا تكون القضايا العادلة دائمًا أزياءً مضى عليها الزمن دون أن تُجدَّد؟ أصلاً، لماذا جازف الفرنسيُّون بأن تَرَكوا أرييل السفّاح طليقًا في شوارع باريس؟ لقد اتّخذ الأميركان أقصى الإجراءات الأمنيّة مع هنيبعل في فيلم «صمت الحَمَل.» أفَلَمْ يتعلّم الفرنسيُّون من التاريخ، ومِنْ تاريخهم هم أيضًا؟

في باريس ذهبتُ مع مصوِّر الفيلم ومعاونتي (أو رئيسةِ الأركان في هذه الحالة) لتناول طعام السوشي، وأخذنا نَسْتعيد الذكريات المسلّية من أرض المعركة المظفَّرة. لم أَستْطع أن أَكْبت شعوري بالنشوة والتلذُّذ المَرَضيّ. لكنّها ليست ساعةً للتأمُّل الذاتيّ. إنّها ساعةٌ للتذكُّر. نحن في حرب. وقد فجّرتُ دبّابةً إسرائيليّةً للتوّ. أبي، ألاَ فارقُدْ في سلامٍ لن ينالوا منه شيئًا. والآتي أعظم.

النادلة اليابانيّة تَسْمعني أكلِّم معاونتي بلغةٍ غير مفهومة. تسألني عن جنسيّتي. أجيبها بكل فخر: «فلسطين.» «ما هذا؟» تضيف. أقول: «فلسطين بلد كان، وسيكون. وأحيانًا يبدو أنّه سيظلّ على هذه الحال إلى الأبد.» «سأبحث عنه على الانترنت الليلةَ لأعرف أين هو،» قالت. «لقد حاولتُ ذلك قبلَكِ. وفِّري على نفسك إجابة 'طلبُكِ مرفوض'،» قُلت.

أذهبُ إلى البيت بعد السوشي. آخذُ السّماعة وأتّصل بتل أبيب. أتلفن لآڤي لأُطْلعه بإيجاز على نتيجة تفجير الدبابة. آڤي هو المنتج المنفِّذ للفيلم، وهو صديقي أيضًا. ولكنّي أسأله أولاً عن أخبار المنطقة.

آڤي يقدّم لي موجزًا عن الأوضاع هناك. «شيء محزن جداً. وأنا خائف حتى الموت. لا أمان في أيّ مكان، ولا أَدَع ابنتي تغيب عن عيني. البارحة حصلتْ بعض الأحداث لم تؤدِّ إلى كوارث، ولكنّها خلّفتْ جرحى هنا وهناك. لا أَعْرف ما تسمعون عندكم لأنّ الجيش يَمْنع الإسرائيليّين من الحصول على المعلومات عن العدد الفعليّ للضحايا الفلسطينيّين. والهدف إبقاء الرأي العام الإسرائيليّ خلف سياسة حكومته.»

في إسرائيل اليوم حفنةٌ قليلةٌ من أمثال آڤي، وهي تتناقص تدريجًا لتَلْتحق بالغالبيّة التي تقف ـ بحياءٍ أو بلا حياء ـ خلف سياسة الحلّ الشامل التي يقودها شارون.

«على كل حال، انْسَ كل هذا القرف، وخبِّرْني: كيف كان تفجير الدبابة؟» يسأل آڤي.

«روعة. أحببتُه. تمزّقت الدبّابةُ قطعًا. انفجار يطيِّر العقل. عليكَ أن تجرِّب ذلك يومًا.»

«عظيم. ابعثْ لي نسخًا عاجلة عن المشهد.» قال آڤي. «وكيف كان مهرجان كانْ؟ كيف كان التجاوب مع سايبر فلسطين؟» سأل.

أثناء أيام شِبْهِ السّلم كلّفتني السلطةُ الفلسطينيّةُ بتصوير فيلم قصير يحتوي مغزى دينيّاً. كان الفيلم، وعنوانه «سايبر فلسطين،» جزءًا من احتفالات الألفيّة الثانية في ساحة بيت لحم عشيّةَ السنة الجديدة. كانت ميزانيّتي ضئيلة. ذهبتُ إلى آڤي فأَنْتج الفيلم. استخدمتُ فريقًا إسرائيليّاً وصَوَّرْنا في غزّة. آخرَ مرة ذهب الفريق الإسرائيليّ إلى غزّة كانوا جنودَ احتلال. رجال الأمن الفلسطينيُّون الذين يَحْمون الفريق الإسرائيليّ ويَحْمون ديكورَنا اليوم كانوا في تلك السنة سجناءَ سياسيِّين سابقين. كنّا نُنجز أعمالنا في الوقت المحدّد دائمًا، لأنّ سيارات رجال الأمن الفلسطينيّ كانت تواكبنا في تحرّكاتنا من مكان إلى آخر باعتبارنا أشخاصًا عظيمي الشأن، إضافةً إلى سيارتيْ «جيب» تابعتَيْن للشرطة الفلسطينيّة: واحدة في مقدّمة الموكب، والأخرى خلفه، تسيران بسرعةٍ كبيرة بعد أن أَطْلقتا صفّارة الإنذار. لهذا كان العملُ فعّالاً. أنهَيْنا التصوير في الوقت المحدّد. تَجاوَزْنا الميزانيةَ المخصّصة ببضع مئات من الدولارات، ولكنّ آڤي كان سعيدًا بالتبرُّع بها كرمى لقضيّة السلام التي كان يؤْمن بها ساذجًا وإنْ مُخْلصًا، على عكسي أنا. وقد عُرض الفيلم في كانْ ذلك العام.

في كانْ تَعْرف مَنْ هم أصدقاؤك الحقيقيُّون. وإذا لم تَسْتطع أن تكون مع مَنْ تحبّ، أحِبَّ مَنْ تكون معه. أحببتُ كانْ، أقول لآڤي. وسايبر فلسطين لاقى استحسانًا كبيرًا. أحيانًا لم يكن مفهومُ الوقت مفهومًا عندي. مثلاً، كَتَبَ ناقدٌ في السينما العربيّة في صحيفة **الحياة** الدوليّة يقول: «لم ينل سايبر فلسطين أيّ اهتمام.» إلاّ أنّ المقالة كُتبتْ قبل عرض الفيلم بيوم! ولم أَفْهم أيضًا بعضَ الأمور الأخرى: مثلاً لِمَ تَرْبح أفلامٌ، دون أخرى، جوائزَ محدّدة؟ أو لِمَ دخلتْ أفلام محدّدة المسابقةَ أصلاً؟ ولكنْ أظنّ أنّ لكل أمرٍ أسبابه. وعلى مستوى آخر، نظريّ لا نوعيّ، لا أَفْهم لماذا يكون غودار في المسابقة حتى لو كنتُ أعلم أنّ هناك سببًا لذلك. على فيلم لغودار، في رأيي، أن تكون له لجنةُ تحكيمٍ خاصةٌ به، فتَربح بعضُ المقاطع وتَخْسر مقاطعُ أخرى. مَنْ يقرِّر ذلك هو المُشاهِد، الشريكُ في إنتاج الصور، بحسب الدرجات المختلفة من المتعة الناقصة أو اللّذة المكتسبة. غودار نفسه على طريق الخسارة دائمًا، وخسارةِ نفسه بالدرجة الأولى. عدا ذلك، كانت كانْ روعة. ليتكَ كنتَ معي، يا آڤي. ربما أراك السنةَ القادمة في كانْ، يا آڤي. إنّها تفوق القدس هذه الأيام.

بمناسبة الحديث عن القدس، شعرتُ أنّ في كانْ أماكنَ انخلعتُ عنها، وفي عَجَلةٍ لحظةٍ مرتبكة شُفِطتُ عائدًا إلى القدس. المرّة الأولى زرتُ كانْ قبل سنتين. لم تكن لديّ فكرةٌ عن مقتضيات رؤية فيلمٍ في كانْ. لم أكن قد نلتُ شهادات تأهيل، وكنتُ أُمْنع دومًا من الدخول. كنتُ أسعى بهوس للحصول على بطاقة. لم تكن لديّ فكرة عمّا تَفْضحه هيأتي من مشاعر. لم أكتشفْ ذلك إلاّ في مشاركتي الأخيرة في المهرجان. فقد حصلتُ على ثلاث بطاقات بدلاً من واحدة، وسُمح لي بعبور كلّ نقاط التفتيش. لكنّي كنتُ في كلّ مرّة أقتربُ فيها من أولئك الرِّجال المطقَّمين عند مداخل القصر أُحسّ برعشة تسري في عظامي وبعرقٍ باردٍ على جبهتي، بسبب الطريقة التي يُقارِن بها هؤلاء الرجال صورتَكَ بهيئتك، والنظرةِ المرتابةِ التي يُلْقونها عليك.

أنهيتُ الاتّصال بتل أبيب واتّصلتُ برام الله. «عدنيّة» صديقةٌ قريبة لي، وكاتبةٌ موهوبةٌ جداً. فازت مؤخّرًا بالجائزة الأولى في مسابقة

أدبيّة في رام الله لتشجيع الروائيّين الفلسطينيّين الشباب ودعمهم. كانت قد أرسلتْ لي عبر البريد الإلكترونيّ أخبارَ ما يجري، ورقمَ هاتفٍ غيرَ مألوف. أهنّئها وأسألها: «ماذا تفعلين في رام الله في هذا الوقت غير قضاء العطلة؟»

«أنا في بيت رائع يخصّ أحد أصدقائي، يُطِلّ على المدينة عند مشارف الطبيعة، وهو خالٍ تمامًا، وملْكي أنا شهرًا كاملاً. أتيتُ هنا لأختلي بنفسي ولأكتب،» تجيب.

آخر مرةٍ تلفنتُ فيها إلى رام الله أذْكر أنَّني كنتُ أسمع على الخطّ موسيقى تصويريّة لإطلاق نار في خلفيّة المكان. الآن انحدرتْ سرعةُ وطبقةُ التردُّد الواضحة إلى التو بطيء في إيقاعٍ مُخفَّف. فمروحيّات «الأپاتشي» ومدافعُ الدبابات تدكّ المدينة في هجومٍ (بالمعنى الموسيقيّ فقط) ذي إيقاعات متساوية واثقة.

تبدّل عدنيّة الهاتفَ وتَذْهب إلى غرفةٍ أهدأ في أحد أركان البيت. «الإسرائيليُّون صاروا رخيصين مؤخّرًا، واحتلالُهم صار رخيصًا أيضًا،» تقول. «إنَّهم يَخْنقون المدنَ الفلسطينيّة لكي يوفّروا على أنفسهم التكاليف. يضعون جبلاً من الركام والحجارة عند مداخل الطرق المؤدّية إلى المدينة، ويركّزون دبّابةً ليست قريبة جداً ولا بعيدة جداً على تلّة صغيرة مقابلة. هكذا يستطيعون أن يصطادوا ويختاروا، دون حوافز عملٍ تشجيعيّة.»

أَتّصل بأمي في الناصرة. «كيف الناصرة؟» أَسْأل. «هادئة ورائقة. لا شيء يَحْدث هنا.» وهي تقول ذلك لتغريني بالعودة إلى الناصرة. أمي مشتاقة لي كثيرًا. لم أرها ولم ترني منذ أن غادرتُ البلاد بعد توقُّف إطلاق النار في شباط.

طبعًا لا شيء يَحْدث في الناصرة، أقول لنفسي. لا شيء يَحْدث هناك أبدًا، على أيّ حال. «صمتُ القبور» هو التعبير الملائم. أَكْره مسقطَ رأسي بشدّة. إنّه المكان الذي لا ينفكّ يَسْحَبُك ويَشْفطكَ حتى القطرةِ الأخيرة. محظوظٌ يسوع لأنّه حُكِمَ عليه في مكانٍ آخر. انتقلتُ الى القدس آملاً في أسوإ الأحوال بمصير مماثل. وحين بلغ الأمر «أحسنَ» أحواله سافرتُ.

نحن الفلسطينيّين الذين نعيش في إسرائيل خجولون ومكبوتون. نتصرّف وكأنّنا فلسطينيُّون في الخفاء. أخواتنا وإخواننا الفلسطينيُّون في الضفّة وغزّة يُشْعلون الانتفاضات عادةً، ثم نَلْحقهم، لكنْ ليس دون أن نمارس فنونَ الغيتو الخاصة بنا والمتمثّلة في حرق المتاجر الإسرائيليّة. إنّ أخواتنا وإخواننا هم الذين يواصلون تذكيرَنا بوجودنا الصامت والتراجيديّ. لكنّ الطقوس تَنْتهي بعد فترة قصيرة. نَخْسر بعضَ الأرواح، وقبيْل أن يصبح للانتفاضة شعارٌ نُضيِّع زَخمَنا، ويحلّ صمتُ القبور علينا. هناك مَنْطق لمنطقنا. نحن لا نَكْشف جانبنا المظلم: إنّه الشكّ الجزئيّ، واليقينُ غيرُ الواعي، أنّ ذلك سيؤدّي إلى الثقب الأسود، حيث لن يعود هناك إمّا نحن وإمّا إسرائيل، أو لا نحن وإيّاها معًا. إسرائيل تَعْلم ذلك. إسرائيل تَعْلم هذا: إمّا أن تتخلّى عن أفعالها وتصبحَ ديموقراطيّةً حقاً، وإمّا أن تتخلّى عنّا. لكنّ إسرائيل تَرْفض أن تواجه هذا وذاك. لذا في كلّ مرّة قبل أن تَصْرخ الناصرة كما صرخ شمشون «عليّ وعلى أعدائي يا ربّ،» تأتي إسرائيل لتشذّبَ شعرنا قليلاً.

بعض الممثلين الذين شاركوا في الفيلم الذي أَعْمل عليه الآن كانوا من الإسرائيليّين. كانوا يؤدّون دور الجنود عند حاجز تفتيش. التقيتُهم من خلال وكالةٍ لاختيار الممثّلين في تل أبيب. دَخَلَ المرشّحون واحدًا واحدًا. جلسوا على كنبة، وجلستُ في مواجهتهم على كرسيّ بذراعين. سألتُهم واحدًا واحدًا إنْ خدموا في الجيش، أو وَقفوا على حاجز، أو طَلَبوا هويّات، أو أَوْقفوا فلسطينيّاً، أو ضَرَبوا فلسطينيّاً. باستثناء الفعل الأخير كانت هذه هي المعاييرَ الأوليّة التي يتمّ على أساسها اختيارُ المرشّح. كان المرشّحون في وضع ملتبس جداً: فلكي يَحْصلوا على الدور كان عليهم أن يُبْرزوا للمُخرج أفضلَ ما عندهم، أيْ أفضلَ ما اقترفوه من أعمالِ شرٍّ تجاه الفلسطينيّين. لكنّ هذا المخرج (أنا) فلسطينيّ، أيْ واحدٌ منهم!» وهذا يَعْني أنّ أعمالهم الشريرة تجاه الفلسطينيّين قد لا تَجْعلهم يحصلون على هذا الدور.

استمعتُ إلى كلّ الروايات التي تحدثتْ عن أفعال الشرّ نفسها تقريبًا: من الاعترافات المتحرِّرة من مشاعر الذَّنْب، إلى القول «كنتُ أطيع الأوامر فقط،» إلى التبجُّح الصريح «إنَّني أدافع عن بلدي وفخورٌ بذلك وسأعاود الكرّة.» أحيانًا استغللتُ موقعي، فبدّلتُ دَوْري من مستمع صامت إلى محقِّق فظّ. لم أكتفِ بقصص الحواجز، بل طلبتُ من بعض المرشّحين أن يتحدّثوا عن أدوارهم الإجراميّة في لبنان: ألمني ما رووه غير أنّي تلذّذتُ على نحوٍ مَرَضيّ بشعور الاضطراب الذي تملّكهم. أحدُ الممثلين لم يَخْدم في الجيش، وانطلاقًا من مشاعري السياسيّة اخترتُه على الفور. ولكنْ عند التصوير كان عليّ أن أخفِّف من مبالغته في التمثيل بعضَ الشيء. أمّا المرشَّحون الباقون الذين خَدَموا في الجيش الإسرائيليّ واخترتُهم للتمثيل فقد أدّوا دورَ الجنود باتقان واحتراف شديديْن. أحدهم، وهو معروف في إسرائيل، لم يَحْتج إلى أن يجرِّب أمامي: فهو ممثِّل ممتاز ولم أشأ أن أعرف ماضيه العسكريّ. بعد عملي معه ورغبتي في العمل معه مجددًا تمنّيتُ لو كان عضوًا في «حزب الفهود السود.»*

حين احتلّتْ قوات الهاغانا الناصرةَ عام ١٩٤٨ جاء الجنود مباشرةً يَبْحثون عن أبي. كان أبي يستطيع، فضلاً عن عمله مع المقاومة، أن يَصْنع بنادقَ على غرار «الستن» الإنكليزيّة. وحدها

* ـ حزب ثوريّ أميركيّ، تأسّس عام ١٩٦٦ وتأثّر بأفكار مالكوم أكس ولاسيّما بفكرة الدفاع المسلّح عن النفس. (م)

السُبَّطانة (الماسورة) كانت تقليدًا للسُبَّطانات الألمانيّة. والسبب هو أنّ الرصاص الإنكليزيّ كان يَذْهب كلّه إلى قوات الهاغانا، فلا يَبْقى للمقاومة الفلسطينيّة إلاّ الرصاص الألمانيّ تَشْتريه من السوق السوداء. قَبَضَ الإسرائيليُّون على أبي قرب منزلنا. أخذوه الى أعلى التلّة المجاورة ووضعوه في خندق. أحدُ الجنود غَرَزَ سبطانةَ البندقيّة في صدر أبي وطَلَب منه أن يعدّ إلى العشرة، وهو الرقم الذي يُفترض أن يَضْغط بعده على الزناد. عَدَّ أبي: واحد، اثنان، ثلاثة. ثم نَقَل السبطانة من صدره إلى رأسه، واختصارًا للأمور قَفَزَ إلى رقم «عشرة» مباشرةً. لكنّ رصاصةً لم تَكُن لتشفي غليلَ الجنود الغاضبين. فبدأتْ حفلةُ ضَرْب حتى ظنّ الجنود أنّهم أَجْهزوا على أبي، فرموه من أحد المنحدرات. تُخْبرني أمّي أنّها أمضت مع طبيب العائلة يومًا كاملاً وهما ينتشلان بواسطة الملقط أشلاءَ قميص أبي من لحمه الممزَّق. وحيث كَسَرتْ أعقابُ البنادق جمجمتَه لم يَعُدْ يَنْبتُ شعْر هناك، فتكونتْ تدريجًا هالةٌ صلعاءُ على رأسه.

آه يا أبي! ما أعظم أن يكون المرءُ يهوديًا، أن يَرِثَ كلَّ هذه الثقافة. كلُّ ما كان على اليهود القدامى أن يَفْعلوه هو أن يصيروا إسرائيليّين، أن يسلّمونا يهوديّتَهم لنَنْطلق من هناك.

توقَّفَ إطلاقُ النار عام ١٩٤٨. صارت دولة إسرائيل، ومازالت تصير. الحروبُ تتواصل. إحداها مازالت تتواصل إلى هذا اليوم. توقَّفَ التصويرُ بسبب الحرب. لم يُسمح لنا بالطيران فوق القدس لتصويرها. فقد أُوقفتْ رحلاتُ الهليكوبتر فوق القدس، ومُنعتْ من التحليق لأنّ خطّ طيرانها احتلّته طائراتُ استطلاع بدون طيّارين: إنّها الطائرات التي تراقب تحرُّكات الفلسطينيّين الذين يَصْطادهم الإسرائيليُّون هذه الأيام في أعشاشهم. ففي إطار خطّتهم التوفيريّة يُطْلقون صواريخ دقيقة تنسلّ عبر الشبابيك لتنفجر في غرف الجلوس. لن يكون على الفلسطينيّين بعد اليوم أن يغادروا بيوتهم ليُقْتلوا. فالموت يأتيهم الى منازلهم مجّانًا.

لكنّ الفيلم لن يَكْتمل بدون هذه الصورة الجويّة فوق القدس، لأنّها جزء من لقطةٍ متكاملة. ويجب تصويرُ مشهد ثانٍ في القدس أيضًا، لكنّنا نَسْتطيع أن نَصْنع له ديكورًا في مكانٍ آخر مثلما فعلنا بمشهد تفجير الدبابة. ولهذا الغرض التقيتُ منذ لحظات الفريقَ الألمانيّ المختصّ بالمؤثِّرات الخاصّة. ألقينا نظرةً عجلى على مخطَّط اللَّقطة. المشكلة هي كلفة بناء ماكيت المروحيّة الحربيّة الإسرائيليّة في المشهد. لكنّهم اقترحوا أنّ الحصول على مروحيّة حقيقيّة سيكون أرخص بكثير. بعد الاجتماع اتّصل بمُنتجي همبر بلزان. كان في القطار متوجّهًا إلى مدينة «اكس.»

«همبر،» أقول له، «أحتاج إلى مروحيّة حربيّة حقيقيّة لتفجيرها في الجوّ.»

«طبعًا،» يجيبني. «سآتيك بها. سأهتمّ بهذا الأمر حالاً.»

باريس

إيليا سليمان

مُخرج سينمائيّ فلسطينيّ. من مواليد الناصرة عام ١٩٦٠. ذهب إلى الولايات المتحدة وعاش هناك ١٢ سنة. من أفلامه القصيرة: «تكريم قاتل» (١٩٩٢) و«سايبر فلسطين» (١٩٩٩). نال عدّة جوائز عربيّة وعالميّة.

الـــــــــــرؤوس

• ثائر زكي الزعـــزوع*

الفصل الأول

كان يَفْترش الأرضَ طوالَ حياته، ولم يَعْرفوا أنّه تغطّى بغير سماء اللّه الواسعة. وقد أَعْلن فجرَ أحد الأيّام استيلاءه على رقعة أرضٍ واسعة، وبداية حربه الكبرى أنّه يمشي الآن في الشوارع مختالاً، ولم يَسْتطع أحد أن يتحدّثَ إليه أو أن يَسْأله أيّ سؤال.

اقتربَ منه قاضي القضاة وحيّاه، ثم دعاه لأن يَدْخل معه دارَ القضاء كي يَحْكما الناسَ بالعدل. لكنّه شكر قاضي القضاة وأَخْبره أنّ عملَه أكبرُ من ذلك. نزل الوالي إلى السوق، وحين رآه يسير مختالاً نزل عن دابته ودعاه ليركبها. لكنّه انحنى للوالي تعظيمًا، ودعا له بطول البقاء. ثم حيّاه وانصرف من أمامه.

تساءل الناس: إنْ لم يَرْغب أن يشارك في القضاء، ولا يريد أن يَرْكب دابّة الوالي، فما الذي يريده؟

حين دعوه إلى الصلاة، هزّ رأسه ضاحكًا وقال: تخلّصوا من خطاياكم بالصلاة. أمّا أنا فبلا خطايا.

بعد انتهاء الصلاة، ساروا خلفه، وكان هو يسير بهدوء غيرَ مبالٍ بأحد.

قالوا له إنّ أمير البلاد وحامي العباد يطلبك إليه. فهزّ رأسه وقال: الأجدر به أن أَطْلبه أنا إليّ.

حين أَخْبروا أميرَ البلاد وحاميَ العباد بذلك، جُنّ جنونُه وأَمَرَ قائدَ جيشه أن يجهّزَ الفرسانَ لقتله.

وما هي إلاّ أيّام حتى كان جيشُ البلاد بكلّ أسلحته واقفًا على أبواب المدينة مستعداً للانقضاض عليه.

قال له بعضُ المحيطين به: اهربْ لأنّ نهايَتَكَ اقتربتْ. فضحك وقال لهم: لن يصيبني أيُّ مكروه.

ثم سار وساروا خلفه مغيَّبين تمامًا، ولا يَشْعرون بشيء.

قال قائدُ الجيش لأمير البلاد وحامي العباد: أقترحُ يا مولاي أن نفاوضه، وألاّ نتعجّلَ بإرسال الجيش كي لا يعود رجالُنا خاسرين.

فكّر أمير البلاد وحامي العباد في ما قاله قائدُ جيشه مليّاً، وقرّر أن يفاوضه.

حين أخبروه أنّ أمير البلاد وحامي العباد اقتنعَ بالمفاوضات، ابتسم وأشار للذين يتبعونه بأن يَجْلسوا ويَأْخذوا قسطًا من الراحة ريثما يفكّر في الأمر.

الفصل الثاني

تمنّت امرأةٌ من نساء المدينة على ربّها أن يَرْزقها غلامًا برأسَيْن، كَيْ يصير أمرُها عجبًا. بعد تسعة أشهر رزق اللّهُ تلك المرأةَ السمينة، التي لا يُعرف لها زوجٌ لكثرة الرجال الذين يَدْخلون بيتَها، الطفلَ الذي تمنّته. وقالوا إنّ والي المدينة ركب دابتّه وسار خلفه جنودُه وأهلُ بيته، وتوجّه هو ومَنْ معه محمّلين بالهدايا إلى بيت تلك المرأة. حين دخلوه كانت منشغلةً بإرضاع الرأسين من ثديَيْها، وكانت تتلذّذ بفرح، وعندما رأتْ والي المدينة أمامها، هللتْ وزغردتْ. فاجتمع كلُّ أهل الحيّ وصاروا يُغنون ويرقصون. وكانت فتاةٌ جميلةٌ منهم قد تعرّت وصارت تَرْمي بنفسها في أحضان الرجال وهم يَضْحكون. وكانت نساؤهم يَدْفَعْنها حتى أَرْهقنها، وسقطتْ على الأرض ضاحكةً. فتقدّم منها الرأسان زاحفًا وصار يَرْضع ثديَيْها. ويقال ــ واللّه أعلم ــ إنّ الحليب دَرَّ من ثدييها وهي فتاةٌ غير متزوّجة. سترنا اللّه وَسَتَرَ عبادَه الصالحين.

الفصل الثالث

يقولون إنّ المفاوضات بين أمير البلاد وحامي العباد وبين ذلك الرجل طالت، حتى إنّ الرأسين بَلَغَ العشرين، فطلبتْ منه أمُّه أن يسير إلى قصر أمير البلاد وحامي العباد ويَطْلبَ منه أن يضمّه إلى جيشه. فسار الرأسان مزهوّاً كأنّه طاووس. وكان الناس قد اعتادوه، فما عادوا يَعْتبرونه

* ــ كاتب سوريّ.

أعجوبةً. وكانوا يحيُّونه قائلين: رعاك اللّه فيما أنتَ قاصده، يا ذا الرأسين. وكان يردّ عليهم بغرور: لو أنَّ اللّه أحبّكم كما أحبَّني، لَمَنَحَكُمْ ما منحني.

أثناء سيره التقتْه امرأةٌ جميلة، فدَعَتْه إليها، فركض غيرَ مصدِّقٍ نفسَه وارتَمى في أحضانها ناسيًا ما أوصتْه به أمُّه. ويقولون إنَّه لم يَخْرج من بيتها إلاّ بعد عامَيْن. ويَزْعم البعض أنَّ تلك المرأة الجميلة هي الفتاة نفسُها التي أرضعتْه.

بعد أن خرج من بيتها تابع سيرَه، فالتقاه شيخٌ جليلٌ وقاله له معاتبًا: تبعتَ امرأةً أَغْوتْكَ، ونسيتَ أمّاً أوصَتْكَ. فهزّ رأسيْه وقال مبتسمًا: تركتُ لها غلامًا بأربعة رؤوس.

ثم سار مبتعدًا.

الفصل الرابع

ثم إنَّ الغلام ذا الرؤوس الأربعة بلغ العشرين، فخرج من بيت أمّه فرحًا، يهزّ كلَّ رأس من رؤوسه في جهة. وتوجّه وهو يغنِّي بأربعةِ أصواتٍ إلى قصر أمير البلاد وحامي العباد كي ينضمّ إلى أبيه. كان يَهْبط الوديانَ ويَصْعد الجبالَ وهو يغنِّي لكل شيء يصادفه. ويقولون إنَّ أمير البلاد وحامي العباد كبر وما عاد قادرًا على الكلام، فعَهدَ بأمر المفاوضات إلى أصغر أبنائه لأنَّ أبناءه الكبار كانوا قد سافروا لطلب العلم من مشرق الدنيا ومغربها. ويقولون أيضًا إنَّ الرجل المفاوض كان قد مات منذ عشر سنوات، فتسلَّم ابنُ عمٍ له زمامَ الأمور. ويقولون إنَّ ثمَّة لقاءً مرتقبًا سيُعْقد بين المتفاوضين في أحد قصور أمير البلاد وحامي العباد.

تمنَّى ذو الرؤوس الأربعة أن يَعْثر على أبيه كي يَبْدأ حياته معه. وكان كلَّما التقى جماعةً سألهم عن أبيه، فمنهم مَنْ قال له إنَّ أباه هو الحارسُ الشخصيُّ لأمير البلاد وحامي العباد، ومنهم مَنْ قال له إنَّه يتولَّى أمرَ ترتيب المفاوضات بين الطرفيْن لكونه برأسين، وزعم بعضُهم أنَّ أحدَ رأسيه قُطِع لأنَّه قتل رجلاً وأنَّهم علَّقوا رأسَه المقطوع على شجرة على قمّة جبل سُمِّي بعد هذه الواقعة «جبلَ الرأس»: «فإذا وصلتَ إلى هناك فسترى رأسَ أبيكَ.»

سار ذو الرؤوس الأربعة غيرَ مصدِّق. وفي مسيره صادف كثيرًا من الزنادقة، ومن الخارجين على القانون، ومن المتسوّلين، وجميعُهم أخبروه أنَّهم ذاهبون كي يصيروا متفاوضين.

الفصل الخامس

قد يكون ما حدث لذي الرؤوس الأربعة فيما بعد أمرًا مثيرًا للاستغراب. فقد التقى امرأةً بيضاء يقال لها «النَّمْشاء،» تغنِّي في أفراح الناس. وكانت النمشاءُ عذبةَ اللِّسان، ذاتَ جمال فتّان، فأخذتْ من نفسه، فتبعها. وما إنْ وصلا إلى بيتها حتى دخلتْ فأخرجت سيفًا يقال إنَّها ورثتْه عن جدٍّ لها محاربٍ في جيش أمير البلاد وحامي العباد. وبعد أن أَخْرجت السيفَ طلبتْ من الفتى ذي الرؤوس الأربعة أن يُهدي إليها أحد رؤوسه لتزيِّن به جدارَ منزلها، فلم يمانع، وأخذ السيفَ من يدها، وقطع لها رأسَه الذي في اليمين ثم قدّمه لها وهو يقول: واللّهِ لولا جمالُكِ، وحسنُ قوامك لفقدتِ رأسَكِ، لكنَّني مفتون، والمفتونُ مجنون، فخذي هذا الرأس وليَكُنْ تذكارًا للقائنا.

وبعد أن قدَّمه لها، سمحتْ له بأن يبيت عندها ويأخذَ منها ما تشتهيه نفسُه. وحين أشرقت الشمس طلبتْ منه أن يعطيها رأسًا ليَكون لها تذكارًا لليلتها معه. فحمل الفتى السيفَ على مضض، وضرب به عنقَ رأسه الذي على اليسار، فتدحرج الرأسُ على الأرض، فحملته المرأةُ، وصارت ترقص فرحةً بها. ويقول الرواة ـ واللّه أصدقُ منهم ـ إنَّ المرأة تعرَّتْ أمام الشاب المفتون وصارت تتراقص أمامه مثيرةً شهوتَه، وإنَّها قالت له: ما بخلتَ عليَّ برأسيْك، وإنِّي لا أجد ما أَمْنحك إيَّاه غيرَ هذا، فهو لك مرةً أخرى إنْ أردتَ.

فانقضَّ عليها الفتى ذو الرأسين بعد أن كان ذا أربعة، وظلَّ يُفْرغ فيها نَاره حتى انطفأتْ. ثم ارتدى ثيابه وتركها جثَّةً هامدةً أمام باب بيتها عاريةً، إلى جانبها رأسُه المقطوعُ وسيفُ جدِّها.

الفصل السادس

كان الأمير الصغير ابنُ أمير البلاد وحامي العباد يَصْرخ عاليًا طالبًا من مفاوضيه أن يبيِّنوا مطالبهم، حين انفتَحَ بابُ القصر الذي يَتَفاوَضون فيه، ودخل رجلٌ برأسَيْن يبدو عليه الإرهاقُ. فوجئ الأميرُ الصغيرُ بدخوله وصرخ: يا حرّاس، كيف يمرّ هذا الرجل من أمامكم، ويَدْخل القصر ولا توقفوه؟ فطلب ذو الرأسين من الأمير أن يكون هادئًا، وجلس بين الرجال، ثم قال وهو يدير رأسَيْه ذات اليمين وذات الشمال: أيُّها الأمير يا ابنَ الأمير، ما جئتُكُمْ في حاجة، وإنّما جئتُكُمْ مفاوضًا، وأطلبُ منكم أمام هؤلاء الناس أن تَستمعوا إلى مطالبي دون أيِّ انزعاج.

ويقول مَنْ كان حاضرًا إنَّ الأمير الصغير استشاط غضبًا وصار يسبّ ويلعن، ثم إنَّه صرخ: أنت أيضًا تريد أن تفاوضنا؟ نحن لم نَصل إلى نتيجة مع هؤلاء، فكيف نفاوضك؟

ويقال إنَّ جميع مَنْ في القاعة انفجر ضاحكًا. وبعد ذلك جاء مَنْ يروي لهم دعابات. وجاء مهرِّج الأمير الصغير وصار يؤدِّي حركات بهلوانيَّة أمام المتفاوضين. واتَّفقوا أن يَتَنَاولوا طعام الغداء، ثم يَشْربوا أنخاب أفكارهم ولقائهم.

الفصل السابع

ذِكْرُ ما حدث أثناء الوليمة، كما روتْه خادمةٌ تَعْمل في القصر: لقد ذبَحْنا ثمانين خروفًا، وحَشَوْناها بالفستق والبندق والجوز واللَّوز، ثم وضعناها على نار هادئة حتى نضجتْ، فحملناها للضيوف. كنّا أكثر من مئتَيْ خادمة وخادم، وكانوا ثلاثين متفاوضًا انقضّوا على الخراف وصاروا يَنْهشون اللَّحم نهشًا كالذئاب. وبعد أن أنْهوا طعامهم نادوا علينا، فاجتمعنا أمامهم، فأمرونا أن نَخْلع ثيابنا. وبعد أن خلعنا ثيابنا مُجْبَرين، أمروا كلَّ خادم أن يختار خادمة ويضاجعها أمام أعينهم. اختارني واحدٌ من الخدم أعْرف أنَّه مخصيّ، وصار يَهزّني ويلزّني كيلا يَقْطعوا عنقَيْنا. كنتُ أراقبهم من تحت رجليّ: كانوا يتأوهون وينقلبون على ظهورهم كما تفعل المرأةُ في الجماع، حتى شككتُ أنَّهم رجال. ثم صاح بنا الأميرُ أن نكفّ، فكففنا ونهضنا حاملين ثيابَنا نَنْتظرُ ما نؤْمر به. أدار الأميرُ لنا ظهرَه وانصرف مع جلسائه عنّا، فصاروا يتحدَّثون في أمور الصيد والنساء والخمر. وكان بينهم شاعرٌ وقف وألقى قصيدةً أذْكر منها هذا البيتَ: وحربٍ حين خضناها رجالاً   رمى كلُّ العبيدِ ثيابَهُم فيها.

ثم أضافت: وبقينا على حالنا نراقبهم، حتى التفت إلينا الأميرُ وأمَرنا بأن نَلْبس ثيابنا ونُحْضر له الزجاجاتِ المحفوظةَ في أقبية القصر. ركَضْنا نازلين إلى الأقبية، وحملنا الزجاجات والأقداح، ثم وضعناها أمام الأمير وضيوفه. وبعد ذلك أشار لنا الأمير بأن نَنْصرف، فانصرفنا. لكنَّني بقيتُ واقفةً في أحد الممرّات أسْتمع إلى ما يقولونه، وأراقب ما يَفْعلونه.

صبّ الأميرُ الخمرَ في الأقداح، فتناول كلُّ واحد من الجالسين كأسًا ورفعها عاليًا.

صاح الأمير: فلنشربْ في صحّة المفاوضات التي بيننا.

ضرب الجميعُ كؤوسهم بعضَها ببعض، وقالوا بصوت واحد: في صحّة المفاوضات.

ثم شربوا كلَّ ما في كؤوسهم دفعةً واحدة، فعاد الأمير وملأ الأقداح، فتناول كلُّ واحد منهم كأسه. وصاح رجلٌ برأسَيْن: فلنشربْ في صحّة الرؤوس.

ثم ضربوا الكؤوس بعضَها ببعض وصاحوا بصوت واحد: في صحّة الرؤوس.

وظلُّوا هكذا على حالهم حتى لم يبقَ شيءٌ في الأرض أو في السماء لم يشربوا في صحّته، وأنهوا كلَّ ما في الزجاجات من خمر. بعد ذلك صاروا يَرْقصون ويغنُّون ويتمايلون كأنَّهم مجانين، وبعضهم تقيّأ على السجاد الفارسيّ الفاخر الذي جلبه أميرُ البلاد وحامي العباد إلى هذا القصر قبل سنوات. ثم طلب رجلٌ رثُّ الملابس أشعثُ الشعر من الرجل ذي الرأسَيْن أن يَقْطع أحدَ رأسيه احتفاءً بهذه المناسبة، فنَهَضَ الرجلُ ذو الرأسَيْن وصار يدور بين الرجال وهو يضحك، ثم استلّ سيفَ الأمير وصار يحزّ به عنقَ أحد رأسَيْه حتى قطعه فتدحرج أمامهم. فوقف الأميرُ وحمل الرأسَ المقطوعَ بين يدَيْه وخطب في الحاضرين، فشكر الرجل الذي قطع رأسه، وأعْلن أمام الجميع أنَّ هذا الرأس المقطوع سيصير شعارًا للمفاوضات التي بينهم.

البوكمال (سوريا)

الحـــــــصـــــــار

• رينـا شـــــريـل*

أتمنَّى أن تموت الأشياء قبل أن تَحْدث. فهي، حين تَحْدث، تَجْعلني أموت كلَّ يوم. ما الافضل: أن يموت الحلم، أو أن يتحقَّق ويتفسَّخ ويهترئ؟

اليوم أسافر هربًا من واقع الحلم. تغصّ القاعةُ بالمسافرين. يلوح على وجوههم التعبُ والإحساسُ بنهاية زمن. يجلس في مواجهتي رجلٌ في الثلاثينيّات أو الأربعينيّات من عمره. يَنْظر بتبرُّمٍ إلى ساعته: لم يَعُدْ يَحْتمل البقاءَ على أرض الوطن، يَسْتَعْجل موعد الإقلاع، يَرْحل بعيدًا عن سنين من الأحلام المشتعلة لم تَتْرك في حلقه سوى طعمِ الرماد.

أَسْمع من خلفي أصواتَ طفلَيْن: يصرخان، يَضْحكان، يتشاجران، والأم تحاول أن تهدِّئهما بإعياء واضح. فجأةً يَخْتفي صوتُها. أَسْتدير فأراها تعود إلى مقعدها لامباليةً: لو كانت طفلةً مزهوّةً بالأحلام أو بلا أحلام لاستطاعت أن تَسْعد مثلهما ببساطةِ الأشياء من حولها. لا شكَّ أنَّها كانت سعيدة ذاتَ يوم، كما كنتُ أنا.

الآن يبدو ذلك الزمنُ بعيدًا، زمنَ أَحْبَبْتُه فيه برغبة جارفة، لا حدود لها. كان حبُّنا جنونًا لا يوصف، جنونًا لا يَعْترف بالأصنام والتعاويذ ومقتضيات الواقع. كان الموت من حولنا، وكنّا نَغْرق في الحب، وكان هو كالإله في عالَمٍ يسوده العدل. لطالما اشتعلتْ دماؤنا وانهار من حولنا الغباء. وكان كل ذلك يَعْني تحقُّق الحلم.

واليوم أسافر هربًا من واقع الحلم. يقف الرجل ويذرع القاعة ذهابًا وإيابًا بعصبيّة واضحة. يكوّر قبضتَيْه كأنّه يريد أن يسدِّد الضربات إلى مَنْ حوله. أَلْمح في زنده آثارَ جرحٍ عميق اندمل بطريقة غير ملائمة: لا بدّ أنّ رصاصة أو عدّة رصاصات اخترقته.

يَقْترب من المرأة وطفلَيْها. لوهلة إخال أنّه زوجها، لكنّه يَبْتعد فجأةً. لم يَكُن في وجه المرأة ما يشجِّع: فالألم يَقْفز من كل معالمه، والقلقُ يحتلّ عينَيْها.

الآن لم تَعُدْ ذاكرتي تُسْعفني لأعرف متى وحتّام استمرّ الحلم. أريد على الأقلّ أن أَعْرف كيف بدأ يتفسَّخ. في وقتٍ ما، في زمنٍ ما، نَصَبَتْ لنا الأصنامُ فخّاً، وحاصرتْنا التعاويذُ، وأرهقتْنا مقتضياتُ الواقع. راح الوقتُ يَعْبرنا دون أن نعي. وغَرِقْنا في الغباء والتفاهة واللامعنى. صار الألمُ يَنْفجر في داخلنا، ألمٌ فظيع رهيبٌ يَحْمل في ثناياه قلقَ الموت.

أَعْجز حتى الآن عن تفسير كل تلك التغيُّرات: كيف تَحوّل الجنونُ عقلاً بغيضًا؟ كيف راح الجسدُ ينازِع وينازَع؟ كيف سقط الإلهُ وخَبَتِ النيران؟ صار السؤال الملحّ: كيف يُمْكن الاستمرارُ في حبّ دون مستوى الجنون والعشق والاحتراق؟ أعرف أنّي ما زلتُ أحبّه. ما زلتُ أحبُّه وأتقزّز من حلمٍ يتآكله الاهتراءُ كلَّ يومٍ.

في ذلك الوقت، شعرتُ أنّني محاصَرة، سجينةُ مشاعرَ وأفكارٍ لم أعُدْ واثقةً منها. كنتُ، إذا نظرتُ في المرآة، أجد نفسي أمام امرأة أخرى ورجل آخر. تلتصق شفتاه بشفتيَّ، فلا يقبِّلُني ولا أقبّله. صار البردُ ثقيلاً والصمتُ قاسيًا وأمسياتُنا هادئةً، هادئةً جداً...

أُشعل النارَ لأستمع إلى نشرة الأخبار فلا تَشْتعل، والنشرةُ تغصّ بسجوننا والمعتقلين. يشتدّ الحصارُ ويقترب الموت.

قلت له: لا أَحْتمل.

قال: ولا أنا. لكنّه الواقع.

قلت: أَتَذكر تلك الكلمات: «أنا أكنّ احترامًا كبيرًا لآدم، لأنّه يومَ قرّر أن يذوق التفاحة لم يكتفِ بقضمها، وإنّما أكلها كلَّها. ربما كان يَدْري أنّه ليس هناك مِنْ أنصافِ خطايا ولا أنصافِ ملذات... ولذلك لا يوجد مكانٌ ثالثٌ بين الجنّة والنار. وعلينا ـ تفاديًا للحسابات الخاطئة ـ أن نَدْخل أحدهما بجدارة.»[1] أرجوكَ لا أحتمل أنصافَ الحلول وأنصافَ المشاعر وأنصافَ الثورات. إنّها مشوّهة.

---

* ـ كاتبة لبنانيّة شابّة.

١ ـ أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد** (بيروت: دار الآداب، الطبعة ١٦، ٢٠٠١).

قال: على أيّة حال، لا يُمْكن أن تستمرّ النشوةُ إلى الأبد.

قلت: لنَمُتْ إذًا. موتُ الحلم أفضلُ من اهترائه.

قال: لا معنى لما تقولين.

تركني وَرَحَلَ. لم يفهم أنَّ علينا أن نموت.

في ذلك المساء، قررتُ الرحيل. كنتُ أعلم أنَّه سيعود غدًا وسيستمرّ العالَمُ... بسَحْقنا. سندور في همومنا الصغيرة. سَنَسْتمتع بملذاتنا البدائيَّة. سيَخْتَزِلُ الوقتُ كلَّ شيء وسيَخْتزلُنا، وستبقى الشوارعُ والمتاجرُ والصورُ كما هي.

تُرى لِمَ اهترأ الحلم؟ لِمَ خبا الجنون؟

ألأنَّ الحبَّ مات؟ أم لأنَّ العالَمَ لم يتغيرْ؟

قررتُ الرحيل.

اليوم أسافرُ هربًا من واقع الحلم. لا أعرف إلى أين أسافر، رغم أنَّ لبطاقة السفر وجهةً محدَّدةً. أرحل بعيدًا عن الحلم المتفسِّخ، وفي ذهني عالَمٌ آخر، مختلف، يشدُّني إليه جنينٌ غامضٌ، عالَمٌ يولد مع كلمة «الرحيل.»

«الحلم بالعيش في مدينة جديدة ومجهولة يَعْني الموتَ بعد فترة قصيرة. فالأموات يعيشون في مكان آخر لا أحد يعرفه.»[١]

أيكون الرحيل مرادفًا آخرَ للموت؟

«يُرْجى من المسافرين الكرام التوجُّه إلى الطائرة...»

سبقني الرجلُ والمرأةُ مع طفلَيْها. تبعتُهم. كان لا بدّ من السفر. أرجو أن أبْلُغ الطائرةَ بسرعة. أَبْرزَ الرجلُ جوازَ سفره. انتحوا به جانبًا. اقتربت المرأةُ ببطء وأبرزت العديدَ من الأوراق. انتحوا بها جانبًا. جاء دوري. ولكنْ أين جوازُ السفر؟ انتحيتُ جانبًا لأبحث عنه.

كان الرجل يَنْظر باشمئزاز إليهم. يفتِّشونه تفتيشًا دقيقًا، بطيئًا، باردًا، مُذِلاً. المرأة تَصْرخ أنَّها لن تَرْحل دون ولديها، وأنَّه يجب تغييرُ القوانين. ولكنْ أين جوازُ السفر؟ هل أضَعْتُه؟ ماذا أفعل الآن؟ كيف يُمْكن أن يضيع جوازُ السفر؟ وكيف أعود؟ ولماذا أعود؟

بيروت

---

١ ـ عن عبارة فرنسيّة وردت في الرواية التالية: Umberto Eco, **Le pendule de Foucault**.

بدأتْ قصتي بخيطٍ ثوريّ

• زينة الكاظمي*

لم أَصِلْ بعدُ. مازلتُ أمشي. وصلتُ.

وجدتُ نفسي على هضبةٍ صغيرةٍ انتشرت الأزهارُ فيها. لم أَستْطع تحديدَ ألوانها تحت ضوء القمر. القمر بدرٌ، ولكنّ الزهور سوداء.

جلستُ قرب النّبع الصغير الذي مالبث أن تحوّل إلى جدول يتمايل على كعب الهضبة.

جلسْتُ أفكُّ ضفائري العديدة التي انتشرتْ في شعري الأسود. صورتي على صفحة مياه الجدول المعكّرة. نظرتُ إلى نفسي في صفحة المياه التي أضاءتْها فجواتُ القمر. أرى أنّ سطح القمر ليس مالسًا.

أَنْظر إلى السماء، وأركّز نظري على نجمة واحدة. أنام على فراش الزهور وأنا أتمعّن في تلك النجمة. أحاول تحريكَ النجمات الأخريات بشكل دائريّ. يَضْعف تركيزي، فاكمل فكَّ باقي ضفائري الصغيرة.

نظرتُ أمامي، فرأيتُ الدَّغَلَ.

حاولت مقلتاي سبرَ أعماقه ولكنّ قِصَرَ النظر أرجعهما من تجوالهما خائبتَيْن.

يَبْعد عني بضعةَ أمتار فقط.

أخذتُ حبّةَ المانغا وأمسكتُ بحذائي البلاستيكيّ.

تذكّرتُ حقل الكاكاو صباحًا. تذكّرتُ الأطفال، كلّهم من عمري، نَعْمل بصمت.

لم أذقْ طعمَ الشوكولاته. حبَّةُ الكاكاو قاسية، لم أستطع قضمها.

لمستُ عقدَ حبّات الكاكاو حول رقبتي. لن أحبَّ الشوكولاته إذا ذقتُها.

صديقتي زيلي كانت تَعْمل في مزرعة القطن. تشبه أميرةً سوداء بين غيوم الثلج. لم أرَ الثلج قطّ.

ديارا، صديقُنا، هو الذي أخبرنا عن الثلج. قال إنّ لونه أبيض وإنّه بارد.

لا أحبُّ البرد.

مازلتُ قرب النبع وقد أصبح شعري الطويل دَغَلاً في حدّ ذاته.

شعري ليس كالفتيات الأخريات.

أُمِّي ليست أفريقيّة.

أمِّي اسمها إنغا، من بلاد بعيدة اسمُها هولندا.

لا أَذْكر عنها شيئًا سوى شعرها الأحمر الثوريّ وثيابِها الملوّنة.

كانت امرأةً طويلةً وعَيْناها بلون العسل. هذا ما قاله والدي.

وكان هذا منذ وقت طويل، قبل أن يأخذوني إلى مزرعة الكاكاو.

فستاني البنيّ الجميل، ولكنْ... هنالك خيطٌ غادرَ باقي النسيج، كما لو أنّه يثور على نظام القُطَبِ المتشابكة. إنّه خيطٌ ثوريّ.

بدأتُ أشدُّ الخيط، فبدأ فستاني يتنسّل. ربطتُ طرفَ الخيط بغصن شجرة صغيرة.

مشيتُ. وكلّما مشيتُ نحو الدَّغَل طال الخيطُ وقَصُرَ فستاني.

دخلتُ في الدَّغل.. لم أعد أفرّق شعري الأسودَ عن الظلام.

---

* ـ كاتبة من لبنان عمرها ١٧ سنة.

بدأتْ أصواتُ الحشرات تعلو، فتعلو معها وتَخْتلط أصواتُ الحيوانات.

أمشي بسرعة نحو الدَّغَل. أنا في الدَّغَل. أمشي في الظلام. لم أعد أرى القمر؛ أتخيَّله بدرًا.

أضع يديّ على أذنيّ لأَعْزل الضجيج، وأركض بين الأشجار. الطرق الملتوية تأخذني بعيدًا. الطرق تُشْبه ضفائري.

خفتُ لحظةً، فتسلَّقتُ شجرةً كبيرة، شجرةَ «باوُب.»

جلستُ أنتظر الأصوات حتى تخفَّ.

لم أَسْتطع رؤيةَ الخيط، ولكنَّ فستاني أصبح يغطّي نصفَ صدري.

نزلتُ عن الشجرة وركضتُ بسرعة هائلة. لم أصبح ضوءًا ولكنّني لم أعد أسمع الأصوات؛ كنتُ أسرع منها. أعدو.

رأيتُ شريط حياتي يمرُّ أمامي: حقل الكاكاو والأطفال، السيّد تيرنر القاسي، الحظيرة حيث أنام مع الأحصنة، حصاني المفضّل، صديقتي زيلي. ماتت.

مازلتُ أَرْكض. لا أرى ثلجًا. لم أَعُدْ أشعر بالريح في شعري.

لم يَعُدْ لديّ فستان بنيّ، أصبح خيطًا، أصبح جزءًا من الدَّغَل.

حافيةُ القدمين، أكاد لا أَلْمس الأرضَ.

وصلتُ إلى ساحة. رأيت النار في وسطها. وقفتُ قليلاً. لم أتحرّك.

فجأةً، سمعتُ طلقةَ نار.

وقعتُ.

يَسْبح جلدي الأسودُ في بقعة الدماء السوداء.

أئنّ من الألم، ولكنّ صوتي لم يَكُنْ صوتَ فتاةٍ صغيرة.

ربما هذا هو صوتُ الموت. لا أرى بوضوح.

أرى يدي، كلا. ليست يدي.

أتذكّر النبعَ. أَنْظر إلى صفحة المياه مجدَّدًا. أرى شيئًا جديدًا.

لا أرى نفسي، بل أرى فهدًا أسود ذا عَيْنَيْن بلون العسل؛ إنَّه لونُ عينيْ أمّي.

الفهد الذي رَكَضَ في دَغَل أفريقيا. ترك خيطًا وراءه. آخرُ الخيط في حقل الكاكاو.

أنا متّ. لم أَمتِ الآن، بل منذ زمن.

آخرُ خيط حياتي كان في حقل الكاكاو.

زيلي وأنا كنّا نَعْمل في حقل الكاكاو، هربنا.

لحقونا، قتلونا. كنّا طفلتيْن.

الآن، أنا فهدٌ صغير. قتلوني، هم ذاتهم.

في ذكرى زيلي...

لا طفلَ في إفريقيا يموت. بل هو يَحْيا حيث الأدغالُ، وحرارةُ الشمس التي ترحّب بهم مرارًا وتكرارًا.

بيروت

المجتمع برمّته؟

العزيز الدكتور سماح إدريس، تحية وبعد،

فلستُ في حاجة إلى أن أقول لك إنّ مجلة الآداب هي المجرّة الفكريّة والأدبيّة التي بقيتْ لنا معافاةً نقيّةً في هذا العصر، بعد أن تغوغَت الأفكارُ وتَحَزبَت الإيديولوجيّاتُ وتمنهج القمعُ والتزييفُ وتبرّجت الدعارةُ المكتوبة بآلاف العناوين ـ التي لا أَصْلَ لها من التاريخ أو الأدب أو الفكر أو السياسة أو الدين ـ لتصطاد العقولَ في كل الأرصفة والمنعطفات. وصار بعضُ مَنْ كنّا نعتقده حتى الأمس القريب يقول كلامًا يُشْبه كلامَنا، ويتحمّل في سبيله السجنَ أو النفيَ أو المضايقةَ مثلَ زملائه في الاتجاه نفسه، يَنْسلخ ـ بعد أن وَصَلَ إلى السلطة كرمزٍ من رموزها أو ديكورٍ من ديكوراتها ـ عن أصدقاء الأمس، ومبادئ الأمس، بل وعن نفسه القديمة أيضًا، ويصبح شيئًا آخر مخيفًا يدمِّر كلَّ شيء جميل كان بيننا وبينه. فهل المشكلةُ في أمثال هذا ـ وما أكثرهم اليومَ ـ فرديّةٌ؟ وهل هي في سيكولوجيّة السلطة التي تغيِّر الفردَ من ملاك إلى شيطان، ومن سجين إلى جلاّد؟! إذا كان الأمر على هذا النحو فإنّ نضال الإنسانيّة كلّها على مدى التاريخ ليس سوى باطل وقبضِ ريح. أم أنّ المشكلة هي سوسيولوجيّة السلطة، حيث تَلْعب الأصولُ الاجتماعيّةُ من جهة والإيديولوجيّاتُ من جهة ثانية الدورَ الحاسمَ في التغيير نحو هذا الاتّجاه أو ذاك؟!

إنّ مفارقات زمننا العربيّ التعس لَتَدْفَعُ بالمتأمِّل فيها إلى الحيرة والذهول. فالذين كنّا نعتبرهم من «أبناء العائلات،» وأنّهم أبعدُ الناس عن النضال وعن نزاهة الضمير ونظافة الذمّة ومعاني العدل والتضحية والشرف، هم الأكثر اقترابًا من كل هذه الجوانب. والذين كنّا نَعُدّهم من «أبناء قاع المجتمع» وأصحاب الإيديولوجيّات الثوريّة المنافحين عن القيَم السابقة هم الأكثر بُعْدًا عنها والأشدُّ استعدادًا لممارسة الخيانة والغدر والقهر والوشاية والنكوص! فهل قليلٌ من العِلم يُصْلح العقلَ ويضع اليدَ على جذور هذه الظاهرة؟ أم أنّها طبع من طوابع المجتمع العربيّ نفسه، وسيكولوجيّةٌ موشومةٌ في وجدانه، تَنْبثق منه، ويَسِمها بميْسمه حسب جودته أو رداءته؟ أَعْتقد أنّ المشكلة هي في المجتمع برمّته، وفي بنيته العامّة، لا في الأشخاص. فالشخص في جوهره الوجوديّ ما هو إلاّ علاقة اجتماعيّة، وليس رمزًا إيديولوجيّاً وقدرةً نضاليّةً أو عقليّةً ثيوقراطيّةً أو أوتوقراطيّةً أو بيروقراطيّةً. فمؤسّسات الدولة وأجهزتُها، وتقاليدُ المجتمع وعوائدُه وأنسجتُه الحيّة وأنماطُه الحضاريّة وحمولاتُه الثقافيّة، هي التي تصوغ الشخصَ وتكوِّن أسلوبَه، بل ومضمونَه أيضًا. ولذلك فنحن في حاجة إلى تغيير النص الاجتماعيّ العربيّ كليّاً، وإلى صياغة نصّ اجتماعيّ عربيّ جديد، لا يَنْشرخ أو يَسْقط بتغيير الممثِّلين أو انحرافهم أو خيانتهم، ولا تُفَوْرِسُهُ (= من الفيروس) الثيوقراطيّةُ الكهنوتيّةُ التي تمزِّق الوحدة الوطنيّة، ولا الأوتوقراطيّةُ المدنيّةُ والعسكريّةُ التي تَمْتهن حقوقَ الإنسان.

إنّه لمن المفجع حقّاً أن يُسْتشهد المناضلُ على يد أصدقائه بالأمس، وأن تَغُوص خناجرُ خيانتهم في جسده. لقد فَتَحْنا أعينَنا على زمنٍ كان الشِّعرُ فيه يوصلنا إلى النضال والذودِ عن القيم السامية في الوجود؛ كما كان النضالُ فيه يُوصِل المناضلين إلى الشعر، فتكون لهم ميزةُ الوجود الخلاّق. وها نحن اليوم نشاهِد ذلك الزمنَ الأعذبَ بمراراته ينهار ويَخْتفي، ويحلّ محلّه زمنٌ مُسَرْطَنٌ بـ «ثقافة الاستسلام» التي ما تَنْفكّ تحاصر ثقافةَ السلام القادر، وتنوشها بحراب التسميم والتسخيف والتشهير من كل الجهات، حتى لا يحبّها أحدٌ، وحتى تَظْهر وكأنّها ثقافةٌ ذاتُ لغة خشبيّة...

أحمد بلحاج آية وارهام

مراكش

حوار وصورة قديمان!

الدكتور سماح إدريس، تحيّة وديّة،

فوجئتُ، وأنا أتصفّح العدد ٦/٥ من مجلّة الآداب، بإعلانٍ عن مقابلة معي. ورغم أنّ إعلانًا كهذا كان من المُفترض أن يُسعدني، إلاّ أنّه تركني في حيرة من أمري؛ ذلك أنّني لا أذْكر أنّ أحدًا أجرى معي حوارًا خصيصًا لـ الآداب.

فقد أجرى معي صديقُنا الناقد ماجد السامرائي مقابلةً قبل أكثر من سنتين ونَشَرَها في مجلة **عمّان**. كما أجرى معي مراسلُ **القدس** في تونس حكمت الحاج مقابلةً مطوّلةً نُشرتْ قبل أقلّ من عام...

لكنّ حيرتي لم تَدُمْ طويلاً إذ نزل العدد ٨/٧ إلى السوق، على غير العادة، بعد ثلاثة أسابيع فقط من نزول العدد الذي سبقه. فسارعتُ لاقتنائه. وكم كانت دهشتي عظيمةً وأنا أقرأ حوارًا أُجري معي قبل اثنتيْ عشرة سنةً ونُشِرَ في مجلة **الدستور** اللندنيّة المحتجبة بتاريخ ١٩٩٠/٨/٢٠، مرفقًا بصورةٍ لي تعود إلى أيّام دراستي بجامعة بغداد. ومن حسن الحظ أنّني قد أجبتُ كتابيّاً عن أسئلة محمد العايش القوتي ـ الذي لم أكن أعرفه آنذاك.

ولهذا الشخص، وهو حالة... غريبة، كما تبيّن لي فيما بعد من «السوابق» في انتحال إنتاج الغير...، ما صار حديثَ الأوساط الأدبيّة ومثارَ تندّرٍ هاهنا في تونس. وهو ما لم أَكُنْ أعْرفه بحكم غيابي عن البلاد طيلة عشرين عامًا، علمًا أنّ هذا الحوار كان قد أجراه معي عام ١٩٨٩، أثناء زيارتي الأولى، لأنّ عودتي النهائيّة من أوروبا كانت نهايةَ ١٩٩٢ عكسَ ما جاء في المقدّمة.

إنّ نشر مقابلة كهذه دون تحيينها على الأقل (علمًا أنّه أضاف سؤالاً وجوابَه، هو السؤال الثاني وجوابه من آخر مقابلة لي مع **القدس** قبل أقلّ من عام!) يَعْني، ببساطة، إلغاءَ أهم مرحلة في مسيرتي الأدبيّة وأغزرها إنتاجًا وأكثرها صخبًا وإثارةً للجدل.

لقد كان همّ محمد العايش القوتي، بعد افتضاح أمره في وسائل الإعلام المحليّة، هو أن يرى اسمَه، في يوم من الأيام، على صفحات مجلة محترمة كـ الآداب، فاتَّخَذَ من اسمي مطيّةً لتحقيق ذلك. وتصرُّفٌ كهذا ما كان ليَصْدُر عن إنسانٍ سويّ، وإلاّ لفكّر طويلاً في عاقبة فِعْلته قبل إقدامه عليها...

فرفعًا لكل التباس أرجو نَشْرَ هذا التوضيح... مع التذكير بأنّني كنتُ قد أرسلتُ، قبل مدّة، صورةً شخصيّةً لي إلى إدارة المجلّة لحفظها في الأرشيف، وكان يُمْكن استخدامُها بدلاً من نشر تلك الصورة القديمة التي أثارت فيّ الكثيرَ من المواجع.

هذا، وأغتنم هذه المناسبة لأُبلغك إعجابي بالتطوُّر النوعيّ الذي تحقّقه المجلّة من عدد إلى آخر. فإلى أمام.

مع خالص مودّتي.

محمد الخالدي

تونس

تعليق الآداب

تأسف المجلة لما حدث. ولمْ يكنْ لها أن تتنبّأ به. وعزاؤها أنّ المقابلة صحيحة لا منحولة (وإنْ كانت قديمة)، وأنّ الصورة أيضًا صحيحة (وإنْ قديمة هي الأخرى).

الأفريقانيَّة، أو الجناح الآخر للعروبة

سامر منصور

من دواعي أحوال التردِّي الفكريّ في المنطقة العربيَّة أنَّ المبادرة الأفريقانيَّة التي أَطْلقها العقيد معمّر القذافي لم تحظَ بالاهتمام الذي تَسْتحقّه في بلاد العرب. وكأنَّ توحيدَ القارة السمراء من أجل توفير الشروط الضروريَّة لاستقلالها ولوقفِ النزيف يجري على كوكبٍ مختلفٍ عن «هذه القرية الصغيرة التي تسمَّى الكرَّة الأرضيَّة.» كما أَعْرب بعضُ المثقفين العرب عن ابتهاجهم بنشأة الاتِّحاد الأوروبيّ وإرساء مؤسَّسات العولمة الماليَّة والتجاريَّة. فالأمور التي يبحثها الأفارقةُ، مثل مشروع «الولايات المتحدة الأفريقيَّة» و«العملة الأفريقيَّة» من أجل الدخول إلى قلب العالم، هي أمور يَعْتقد معظم المثقفين العرب أنَّها شكليَّة يحقّ لهم أن يكابروا عليها ويتجاوزوها إلى أمور «أكثر أهميَّة.» هناك «حيث تجري صناعةُ التاريخ» لا في بلادهم بالطبع.

أخشى ما أخشاه أن تكون هذه المكابرةُ النرجسيَّةُ غطاءً شفافًا يُخفي ما يَعْتمل في اللاشعور العميق الناتج عن الفتح العربيّ - الإسلاميّ لأدغال أفريقيا في القرون الأولى، أو أن تكون نتاجًا لانسياق مثقفينا على غرار حكّامهم وسياسيِّيهم وراء «ثروة» المال السائل و«الاستثمار» من الديون التي تمنّ بها علينا المؤسَّساتُ الماليَّةُ والتجاريَّةُ المعولمة. وأغلبُ الظنّ أنَّ مكابرة بهذا الوضوح هي نتاج للاثنين معًا: فأحدُهما لا يتنافى مع الآخر.

وحقيقة الأمر أنَّه على الرُّغم من المأساة الطويلة التي تعيشها أفريقيا أو بسببها، فإنَّ الحكّام والسياسيِّين الأفارقة قد سَبَقُوا حكّامَنا وسياسيِّينا ونضجوا قَبْل نضوجنا وتعلَّموا من تجاربهم المريرة لأنَّهم على الظنّ «انفتحوا» قَبْل حكّامنا وراهنوا طويلاً على ما يراهن عليه حكّامُنا اليومَ من هذا «الانفتاح.» وهم إذ اصطدموا بالحائط المسدود وطبيعة مجريات الأمور في موازين القوى العالميَّة، أَدْركوا أنَّ الدخول إلى العالم «حيث تجري صناعةُ التاريخ» يَقْتضي الحصولَ على تأشيرة دخول بأن يكونوا أفارقةً بأفضل ما يُمْكن من الوضوح وأقوى ما يُمْكن من الاتِّحاد السياسيّ وبأشدّ ما يُمْكن من الإرادة السياسيَّة والاقتصاديَّة، وأنَّه في سبيل كل ذلك ليس أمامهم غيرُ العمل المشترك بين الدول الأفريقيَّة وتطويرِ المؤسَّسات الأفريقيَّة.

لكنَّ هذه الواقعيَّة السياسيَّة التي خضَّبتها التجربةُ السياسيَّةُ المريرة ارتكزتْ قبلاً على حدودٍ دنيا من الإحساس بالذات والهويَّة، وهي إذا ما قورنتْ بواقع الحال السياسيَّة العربيَّة تبدو فعلاً في كوكب آخر. إذ على الرُّغم من الأعباء والأثقال التاريخيَّة التي تَحْملها القارةُ السمراءُ على ظهرها لم تساومْ على نظام التمييز العنصريّ والاستعمارِ الاستيطانيّ، بل استطاعت أن تَقْضي على هذا النظام بأرقى شكلٍ عرفتْه الإنسانيَّةُ، في حين أنَّ الحكّام العرب مازالوا يراهنون على المساومة مع النظام الاستعماريّ الصهيونيّ. وفي الأمس القريب عندما حاصرت «دولُ الأسياد» بلدًا عربيّاً أفريقيّاً خرقت القارةُ السمراءُ هذا الحصارَ وفكّكتْه وأرستْ تجربةً راقيةً في التعامل مع القوانين الدوليَّة لم تنته فصولُها الأخيرة بعد، في حين أنَّ السياسيِّين العرب لا يَعْرفون كيف يبرِّرون انصياعَهم لخرق الأعراف والقوانين الدوليَّة تجاه ليبيا بالأمس وتجاه العراق اليوم وتجاه بلدانٍ أخرى بين الأمس واليوم. وفي هذا السياق سيَذْكر التاريخ أنَّ أوّل مَسْحة إنسانيَّة على نظام العولمة الليبراليَّة قامت بها الدولُ الأفريقيَّةُ حين خرقتْ ما يسمَّى «حقوقَ الملكيَّة الفكريَّة،» وأقرَّتْ تصنيعَ أدويةِ الفقراء وحقَّهم بالطبابة ضدّ مرض نقص المناعة (الإيدز). وها هم السياسيُّون الأفارقة من مراكش إلى سياتيل يَحْملون ملفّاتهم في وجه منظمة التجارة العالميَّة، يقارعون الحُجَّةَ بالحُجَّة، والاقتراحَ بالاقتراح، لحماية الحدّ الأدنى من حقوق الناس... في حين أنَّ كل الحكّام والسياسيّين العرب يتهرَّبون من التنسيق فيما بينهم أثناء المفاوضات، ومازال كلٌّ منهم يراهن على اقتطاع «الحصّة الكبرى» من استثمار الديون على حساب الآخرين بل من وراء ظهرهم، وأغلب الظنّ أنَّ مشاركتهم تَقْتصر على سماع «النصائح.»

إنَّ هذا النضج السياسيّ الأفريقيّ، مقارنةً بالتخلُّف السياسيّ العربيّ، يوازي المقارنةَ نفسَها بين المثقفين الأفارقة والمثقفين

العرب. ذلك أنّ معظم المثقفين الأفارقة، وعلى اختلاف تيّاراتهم وحساسيّتهم ومشاربهم، تجاوزوا مرحلةَ الوعظ والإرشاد والدعوات، وتجاوزوا أيضًا مرحلةَ المديح والهجاء والرجم والتصفيق، وأصبحوا يتحمّلون مسؤولياتهم ويدافعون عن مصلحة بلادهم وشعوبهم في قلب المؤسّسات العالميّة التي باتوا يَفْهمون آليّاتها الداخليّة وطبيعةَ تناقضاتها من الداخل ويتحمّلون مسؤوليّاتهم في ذلك عبر سعيهم إلى تطوير مؤسّساتهم وتوفير الشروط الماديّة لارتقاء مجتمعاتهم. إنّ هؤلاء المثقفين هم الذين يَدْفعون حكّامهم إلى إلغاء الديون، وتطوير منظمة الوحدة الأفريقيّة، وإنشاءِ عملةٍ أفريقيّة موحّدة، وتوسيع السوق والإنتاج، ومشاركةِ طاقات المجتمع في مكافحة التجزئة والتخلّف والتبعيّة، لأنّ أيّ دعوة إلى الديموقراطيّة السياسيّة دون إرساء هذه الشروط الماديّة تظلّ في أحسن الأحوال وعظًا احتفاليًا وطقوسًا غرائبيّة.

عندما أحسَّ العربُ بوجودهم في الماضي البعيد توجّهوا إلى أفريقيا قبل الاتصال بالغرب عبر الأندلس وصقلية، وتوغلوا في دواخل الأرض الأفريقيّة لإنشاء الممالك الأفريقيّة الإسلاميّة. ومازال معظمُ الأفارقة يَذْكرون فَضْلَ خلافة تومبوكتو وخلافةِ سوكوتو، ويتفاخرون بالتراث العربيّ ـ الإسلاميّ في أفريقيا على الرُّغم أنّه لم يَكُنْ دائمًا ناصعًا.

وهذا التراث هو الذي دَفَعَ الأفارقةَ إلى مساندة العرب حين حاولوا الدفاع عن بعض حقوقهم في قناة السويس والسدّ العالي. كما ساندوهم في دول عدم الانحياز ومجابهة الأحلاف الاستعماريّة، ثم بعدها بقطع العلاقات الدبلوماسيّة مع إسرائيل ومقاطعتها سياسيّاً واقتصاديّاً. إنّ الأفريقانيّة، إذن، هي الجناحُ الآخر للعروبة... هذا إذا أرادتْ بلادُ العرب استخدامَ أجنحتها في التحليق.

نيسْ

مصادر أرقام الآداب (ص ٤٤)

إعداد: ك.ش.

1) Post d'Expansion Economique de Beyrouth, http://www.dree.org.lb.
2, 3) **Guardian**, "Holding Back the Tide," July 28, 2000.
4) **The Economist**, "French Blows its Horn," Nov. 20, 1997.
5) **Guardian**, "Tears Without French," Sept. 11, 2000.
6) Assemblée Nationale de France, Sept. 21, 2000.
7) **Encyclopedia Britannica**.
8, 9) Ethonologue, http://www.ethnologue.com.
10) Assemblée, op. cit.
11) Ministry of Foreign Affairs, "Profile of France," http://www.info-france-usa.org; Martine Boulard, **Le Monde Diplomatique**, June, 2001.
12) Adele King, "Perspectives on World Literature," in **World Literature Today**, Spring, 1998.
13) Unesco, http://www.unescostat.unesco.org.
14, 15) "Quels marchés francophones pour les entrepreneurs?" Haut Conseil de la Francophonie, http://www.hcfrancophonie.org.
16) Ecran Noir, http://www.ecrannoir.com.
17, 18, 19) Commission for Cultural Affairs, Report to the French Senate #52, Oct. 25, 2000.
20) Pascal Monin, Bureau Moyen-Orient, http://www.lb.refer.org.
21) **Libération**, "Au Liban, le français reste à la page," Nov. 9, 2001.
22) **L'Orient-le Jour**, Août 7, 2001.
23) **Le Monde**, Sept. 20, 2001.
24, 25) Unesco Yearbook, http://www.unescostat.unesco.org.
27, 28) The Ministry of Foreign Affairs, www.france.diplomatie.fr/france/fr/politiq.

فهرس

د. سامي سويدان

بدر شاكر السيّاب

وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث



دار الآداب

فاطمة يوسف العلي

تاء مربوطة



مركز الحضارة العربية